

揚眉女子



黃碧雲這個女子

黃碧雲，一九六一年生，女性。曾任記者、編劇。八四年開始寫作。性行雲流水，思想吹無定向風。志求自身素質優良——作個揚眉女子。

這個女子的情與理

廣州

廣州令我感動，因為她總是遇事驚動、感喟、讚美，世界何等新鮮，有希望！而我已日漸厭世。

香港人的餓

香港人對「餓」的了解僅止於「饑饉三十」，三十小時不吃東西還喝牛奶、果汁，向葉德嫻及鍾鎮濤獻花，還大玩其扮飢民遊戲。我們這一代人從不懂得「餓」，只知米飯……

殖民地風情

流行小說中說：「你愛的是一一些人，你與之結婚生子的又是另一些人。」我想我愛的是一回事，我明白的又是另一回事，正如我明白殖民地建築是強權的遺腹子，然而我還是極內疚地眷戀着，這沒落的殖民地風情。

死亡

我們可以慶幸香港這樣年輕，所以從不想死亡的事情；但我以為死亡是生活的基礎：一切的活動都來自一個限制與始終。（英國近代詩人E. Cummings 的句子：死亡是一個括號）。死亡決定了個人的時空，也因此，我們成了個人。

男與女

我以為男女關係是緊張的、對抗性的，互相制衡又互相倚賴，這個關係給我極大的啟發，因為它暴露的人與人，制度科層的矛盾、制衡。

法國亦舒

沙崗小說本身無甚值得談論，反正每一本都差不多，過目即忘，看時不會悶，不看又沒有損失。她是「法國亦舒」。她有同樣的感性，以晚期作品為甚。

陳凱歌與《黃土地》

他認為現在中國還沒有一種叫「現代中國電影」的東西，他只知道，他的《黃土地》或田壯壯的作品，跟以前的中國電影全不一樣：「在未拍《黃土地》之前，我已經知道這部電影很重要的。」他承認這是一點「傲慢」。

道歉與致謝

因為我年輕，我有很多很多的熱情與痛楚。對不起。謝謝。

自序——尋找揚眉的意義

我出版了一本書，叫做「七七物物」——不，我出版了一本書，叫做「拍案叫絕」——不，不，我出版了一本書，叫做「這個崇尚物質與思考的人」——哎，是我出版了一本書，叫做「揚眉女子」……我反反覆覆的唸着這些說白，為我的文字尋求存在的理由與名堂。這種無意義的反覆令我極度煩厭，我不禁高聲埋怨：「我給他的書逗得發瘋了！」「他」是我的編輯——我忘記了，這本原來是我的書，我的名字。我只是對自己，以及自己的文字極其煩厭。

然而我想，我可以對這種煩厭作一種更深厚的解釋的。

當代文化產品有一個特色，便是「可複製性」：電影、電視、攝影、錄像都是可以大量生產的文化產品，而印刷技術更將圖象、文字大量複製，「量」的變化衍生了新的性質，就是文化產品的商品化、民主化。文化產品已失去了前工業社會時期的精緻性質，作品不再由貴族壟斷，而是經過複製，開放給社會大眾。因此，作品也成為了一件社會公物。這種生產方式漸漸讓作品脫離作者的掌握——作品投入市場，受宣傳、發行、印刷、定價等變數決定作品的價值，作

者完全無能為力。也因此，我發覺我不能與我的印刷文字、我的書發生關係。那原來已經是公眾的事情。

我不能控制這些文字給予受眾的效應，雖然我可以憑各方面的知識作出粗略的估計。因此我寫的時候，只能為自己而寫，有時不免流於閒雜，有時又過分飛揚。但如果讀者願意平心靜氣，在文字裏接近我，以及理解我認知的世界，藉此超越了「複製性」的限制，這樣我和我的讀者，都比較掌握人性——我以為人性裏面，有很多的親密、溫柔、包容、謙卑。

因此我時常徘徊在繾綣與煩厭之間；對世界的好奇與了解又時常傷害我——因為這種種生命的騷動，所以我寫作。

或許這本書的存在，並不需要一個明確的理由：因為我們都活着，想着，讀着寫着一些字……說不清楚了。

謝謝我的編輯給予我極大的忍耐與包容。書出版了，或許他會舒一口長氣，點一支煙，靠在椅背上，笑呢。一本書不過是一本書，如果我們不為一件事尋求太多的底蘊根由，甚至意義，我們的生活或許會切實而愉快一點。有時我情願這樣想。

目錄

黃碧雲這個女子

這個女子的情與理

自序——尋找揚眉的意義

第一輯 欲望城市

衰亡勢

3

殖民地風情

6

話舊城

9

一個年輕女子

19

北京、北京日記

21

廣州驚動

26

西行

28

臺北故事

37

記

41

第二輯 媒介與消費

媒介的本質

55

無關係聯想

57

POSITION, OPIUM——香水的意識

59

大自然與商品

61

鏡頭的色情暴力

64

姬容

66

冷觀

67

重複製造明星

69

無名偶像時代

71

「扮嘢」的本質

74

「才女」析論

77

憔悴女子梅艷芳(及S.SONTAG, J. KRISTEVA)

80

膠片的魔法

82

美其名

84

這樣理解KITSCH

87

飲食消費文明化

89

在廣東

92

第三輯 評說

白描

97

情人 THE LOVER

103

法蘭雅絲，她的名字是法蘭雅絲

109

張潔《方舟》——中國婦女

114

亦舒是女性鴉片

119

香港這殖民地的故事——施叔青

122

作家明星

127

提防日記

129

NOTES ON CLASSICS——亂世佳人

132

寫作年代

134

如戲

136

超現實

138

第四輯 視野

舞意

143

台上台下

146

人面

149

地氈說

152

穿上歷史

155

第五輯 數人物

HOW CAN YOU TELL THE DANCER FROM THE

DANCE?——彭錦耀記

161

在臺北找尋楊德昌

165

中國戲劇界全才英若誠

172

陳凱歌最着重人的關係

184

在「女性思考」以外找新路向——訪作家施叔青

192

第一輯

欲望城市

……往機場的巴士上……原想乘十六點的車，我遲了，下班開十六點三十分，我趕不上飛機了……但結果……巴士形跡可疑的開了箇十六點十五分。我有點疑惑，但還是在車上睡了一覺；看不見北京的楊樹與梧桐。醒來一熱，異常怔忡，濕了很多很多的汗。因為這個欲望城市……如果記得很多很多地方，全因為欲望。

衰亡勢

香港是個生機旺盛的城市；不見死亡的形跡。到處都是車輛，喇叭按得老響，到處都是人，扯大喉嚨呀呀呵呵的講廣東話；彷彿一切永不止息。香港是一個午夜一時海底隧道都會塞車的城市。

在香港，很難看見死亡。連最直接的死人罷咧，香港也難得一見。從前在鄉村，死人在街上停屍，又搭靈堂，又敲經打齋，又吹哨吶，死亡很公開；如今是連死人也放在殯儀館的靈堂後，不能得見，拐入靈堂後面，死人也要放在玻璃箱裏，人只能遠遠的看着，跟看窗櫺裏的模特兒一樣。所以說香港生機旺盛。

因此香港的大眾文化產品或藝術作品，都不見以「死亡」為主題。《開心鬼》、《殭屍先生》、《開心女鬼》等電影、電視片集，「鬼」不是淒厲的死亡，「鬼」是人的再生，而且似乎比人還快活，因為來去自如，又不用上班吃飯等。香港沒有「死亡」的概念。再看雕塑吧、油畫吧、水墨畫吧、小說吧、音樂吧、都是在講「生」的事情，「死亡」不曾成為主要

的母題。

我們可以慶幸香港這樣年輕，所以從不想死亡的事情；但我以為死亡是生活的基礎：一切的活動都來自一個限制與始終。（英國近代詩人E.E.Cummings的句子：死亡是一個括號）。死亡決定了個人的時空，也因此，我們成了個人。

有幾幅西洋畫，過目不忘，全因這些畫寫死亡寫得極深刻；一是我提過的羅撒蒂的比雅翠斯；一是大衛的《馬拉沙德的刺殺》；他正在洗浴，還在寫宣言，就這時候讓人刺殺，血一點一滴的滲出來，不多，一點一滴就夠了，終止了一切偉大的事業：猝然不及的狼狽相，莫過於此。戈雅(Goya)又寫死亡與魔鬼，他寫了一系列的屠殺平民圖，叫「一八零八年的五月」，將小民面臨死亡的驚懼寫得極細緻，令我想起中國國民被日軍屠殺的情狀。還有深受印象派影響的羅德(Lautrec)，他臨終時畫了一張叫「在巴黎醫學院的檢查」，其實沒有直接畫死人，但醫生與病人都隱在極重的黑與綠色中，默默的交換眼光，於是大家都明白：末日大難，無以言之。……關於死亡的東西，在人類文明史上實在太多，也不限於歐陸的幾個畫家。最近香港藝術館有個清代出口畫展覽，其中有寫中國人的家居生活，舉殯一節，畫得七彩繽紛，極其熱鬧，又有孝子賢孫，又有棺材又有作工，一行人等，如逢場作戲。此等出口畫極庸俗，不外是投洋人口味，但我想這寫出了中國人對死亡的態度：中國人連死亡也看得

津津有味，出殯如放煙花；大概因為中國人太多，民族多經戰亂，賤民如草，所以把死亡看得輕了，到底來是一場遊戲。或許這是中國歷久不亡的原因；根本人人視死如睡，或擦擦腳，或抹抹臉，便爬上牀死亡。這又令我想起阿Q臨終前畫的一個押；因為他不認得字，所以只畫一個O。人能把死亡看得輕了，大底也因為不懂將生看得重。有如阿Q，死亡不外是畫一個O這樣簡單吧了。

然而在這生機旺盛的城市，我卻見衰亡勢；不知是因為大丫灣事件、熱鬧的香港電影、幾幅西畫和清朝的「行貨」的參差對比，抑或祇是個人的魔障。如今是說不明白了，做文章，也不外是應這良辰美景(奈何天)。香港太繁榮鮮活，敢如一個小上海。聖經裏所多瑪與俄摩拉城，在未陷落以前也不會生機旺盛？盛極而衰，天道常行。太繁華了，便隱着衰亡勢。

頃刻讀《金瓶梅詞話》，得一俗句：「勸君凡事放寬情。合撒手時須撒手。得饒人處且饒人。」意即說：太過分便不好。我便想到自身的命運。走在街上，擡頭祇見一線天，因為大廈太密太高了；這城市的命運……浮生急景。急景。急景。一切都逼在眉睫了。

殖民地風情

流行小說中說：「你愛的是一一些人，你與之結婚生子的又是另一些人。」我想我愛的是一回事，我明白的又是另一回事，正如我明白殖民地建築是強權的遺腹子，然而我還是極內疚地眷戀着，這沒落的殖民地風情。

中環有貴氣。現代化了的中環一味是明艷，然畢竟滿面風塵頰撲之色，那是職業婦女的美，美得很吃力。但舊中環……聞說以前的華人都在這裏找生活，不能上山，現今還健在的中環殖民地建築大底只有高院、海軍總部；高院一九一二年啓用，海軍總部建於一九零六年，當時總部面臨維多利亞港，軍船來來往往，現今已失了海事上的作用，唯獨那樓房仍舊藍是藍，白是白，極大的木窗，圓拱的通道，簡直是個「小歐洲」，我想《蝴蝶夫人》的負心軍官必在這大木桌前巴巴的吸着雪茄煙，軍服挺亮，一臉驕氣。現在連人也猥瑣，不堪入目，和小家的小樓房一鼻孔出氣。

隨着香港會、滙豐銀行、中央郵政總局的拆

卸，中環港口的殖民地氣息被商業味取代，但往上移，還留着殖民地的印證。三軍司令官邸極美，柚木樓梯，房間有壁爐，園裏大片大片的草地，主人顯然想把英國搬來，香港最冷也不外是攝氏十度八度，那需要壁爐！如今官邸改爲茶具文物館，殖民地政府這歷史印證多少有點戀棧，八二年拆卸的美利樓，當局當時答應將美利樓照樣子重建，近日又有放棄的打算，西報爲此吵一陣。

走過兩步是聖約翰大教堂，一八四九年開啓，是很粗劣的仿歌德建築。窗門、玻璃都未見修飾，聖約翰大教堂在日戰期間曾受嚴重損毀，幾番修葺才有今日的面貌，室內支柱委實太多，擾亂視覺。以前聖約翰大教堂旁邊的是莊士敦樓，即今日的維多利亞法院，後面是森林，整體還可觀，現在大教堂夾在希爾頓酒店、聖約翰大廈、天橋之中，變得異常可笑，所以都市一旦現代化，還是徹底點好，現今是小腳當天足，白樁槍！

保存得最好相信是督憲府，現在還在羣綠之中，雪白高大陰涼的屋子，可以有琴聲咚咚，金髮的卷髮小女孩跳來跳去的。其實督憲府於日治時期，日人藤村正一曾將之改建，一直至今。

當然還有香港大學陸佑堂，我沒唸過港大，卻有段時期經常留連明原堂，晚上穿靴子在陸佑堂的拱形走廊敲來敲去，整個繁華熱鬧的香港都在腳下，我每覺意滿自得。其實陸佑堂不那麼美，紅得太自覺，既無督憲府雪白的驕貴，又無高院灰白無

力的歷史感，更壞的是日間光線不足，老像是冷落的樣子，真可怕。

中環的記憶……總是好的，我記得小時候跟父親到滙豐銀行辦事，感到那兒極高，木地板泛着黃光，令我小小的虛榮心極度膨脹，也一直至今，還有萬宜大廈、告羅士打行，下午三時會洋溢着咖啡氣味，華人搞得頭光髮亮，來回奔跑，打躬作揖，洋人昂首闊步，慢條斯理的操英語（是英語，不是美語，西岸東岸口音的英語，澳洲英語，印度英語！）那時候的歧視明刀明槍，大家也有點各安天命，似乎也是好日子。

現在，現在也是好的。華人說英語極流利，不用明顯的打躬作揖。沒有人再相信種族歧視、文化霸權，地車軋來軋去，地面翻了又舖，舖了又挖，社會進步，歌舞昇平，樂融融。

中環是這樣美麗，管他，洋人還是掌握經濟、政治的命脈；管他，人來人去，互不相認；管他，殖民地除名殖民地敗落殖民地民主化殖民地社會化，管他，Culture Club Pestels一樣夜夜笙歌，置地廣場一樣開門做生意。

中環極美，醉生夢死。管他。

話舊城

都是爲我對生命十分厭倦及失望。

我想去舊城。我便去了。

時黃昏入夜。

渡輪上人很多，不外是赴賭的婦人、順帶到舊城一遊的肥大美洲遊客、戀愛着的學生、少年及形跡可疑的葡國人。我立在甲板上，晚風拂人，一輪明月撒滿。我靜靜的，想着一些事情。

納里奧在甲板上想着一些事情。晚風拂人，他覺得一切都很凌亂，他的灰色獵裝上袋猶留着夏香撕破的痕跡。他撫着散掉的線紗，猶如撫着受傷的心，夏香畢竟不比以前，皮膚也跟從前不一樣了。

我懷疑這個中年男子帶有葡國血統。或許是因為他褐色的眼睛，隱着老去的熱情，或許是因為他的小鬍子，還是他身上過時的灰色獵裝。他與整個甲板上的美麗人物都不協調。或許因為他長得像孫中山。如果孫中山出身貧苦，在葡國殖民地長大，

在洋人、買辦、各地水手之間混生活，孫中山也只能有這樣的長相表情。他的父親可能是一個不知所謂的葡國軍人，母親可能是一個天真爛漫的少女，或許是鴉母。搞不好，他還是個遺腹子。

納里奧初逢夏香的時候，還是一個可以一口氣踩上板樟堂街，灰爐斜巷，一個峨眉橫街的三輪車夫。六十年代的舊城三街，即是福隆新街、宜安街、福榮里，還殘留幾個過氣的老歌姬，五六十歲的年紀，依然穿着火紅的絲綢旗袍在樓臺上乘涼。夏香初到舊城，穿着破爛的舊布斜衣褲，在碼頭碰着納里奧。納里奧招她。夏香無錢，只懂搖頭。納里奧扶她上車，送她到清平戲院，後來發覺她原來到三街尋人，夏香後來成了舊城最後的一個歌姬。

男子坐在我對面，與我四目交投。我打量他：他也打量我，他的手這樣緊緊的握着。忽然他放鬆了手，扶着了欄干。我一頓足，便走了。

夏香要嫁到香港的時候，納里奧也是踏三輪車載她離開三街。他記得她穿着硬挺的米白麻紗長衫，白漆皮高跟鞋，他飛快的踏着腳踏，讓自己流了一身汗。他喘着氣，看夏香隱在昏黃黯灰的碼頭入口裏。他記得他沒有流眼淚，只是突然一陣胃酸上湧。他吐了很多唾涎，夏香離去的時候，是這樣。

有時在市政廳門外等客，打瞌睡，跟洋人說哈囉、ten dollar的時候，會想起夏香來。納里奧唯一的故事，不過如此。

當然他跟其他男子一樣結了婚，生了子，有時喝喝酒，打打老婆，發脾氣摔東西埋怨命運。他的兒子們有四分一葡國血統，八分一對生命的厭倦和失望。

他去看夏香，發覺跟她相好跟妓女沒兩樣。他感到有點受傷，不是因為夏香，而是因為關於夏香的回憶。

在渡輪的甲板上，一輪的明月撒滿，他對面的那個女子，不遺餘力的打量他。或許因為他的獵裝上袋撕破了——不，不。是因為她的眼睛，同樣是充滿厭倦與失望。

他不覺鬆了手，萬念俱灰。

人生至此，原已山窮水盡。

她一頓足，便走了。

我到了峯景酒店，峯景酒店在西灣竹仔巷炮台之上，原是十九世紀末一位英籍上尉的居所，夜色濃，我站在酒店門口，提着幾件衣服，擡頭見的是高高的石樓梯，褪色的霉紅地氈，我懷疑我是錯活在舊女性離家出走的年代。一切令我很猶豫。

峯景有着這樣的黃吊扇，織花紅窗簾，發霉綠牆，朱紅百葉木窗門，一海的風與暗夜。我坐在白長廊叫晚餐，喝啤油，讀《新聞周刊》，忽然鋼琴師

奏了「聖誕快樂羅倫斯先生」——那是兩個男子在戰地的愛情故事——他們甚至沒有性接觸——愛到那個地步——為你死——他不過吻過他一次。這樣，忽然下了雨，所有的長髮單眼皮黃皮膚東方風情女子，粗大泛紅的洋男女，黝黑的葡國侍應生，都走了，我坐在那裏，雨水滴在紙上，連墨水也化了，彷彿有人流了很多眼淚，這樣寫着會很快樂。

她說：謝謝你的一切。他很尷尬，想說：沒什麼——其實也並非沒什麼。他曾這樣如此……再說已經沒意思。他只好沈默。忽然鋼琴師奏了「聖誕快樂羅倫斯先生」——和弦奏得太重，節奏又偏快，但因為那是「聖誕快樂羅倫斯先生」，這音樂還是傷了她——她想殺了這個鋼琴師，在這樣奏得極粗劣的音樂中，她還是想，其實活着沒什麼。人世的很多思慮也沒什麼。什麼什麼也沒什麼，她對生命充滿厭倦及失望。登一口濁氣上湧，她流了兩滴淚，他看她，知道她又犯傷心，但又無能為力，只好低下頭，她流了淚，靜了一會，見得他如此，便朗朗的笑了：她是一個强悍的女子，這令他非常害怕，最後不得不離開她，但他又知道，他不會再碰上這樣的人。

由於峯景酒店的古老與美麗，我非常的驚懼。

熱情還是傷了她。

盛夏炎炎，陽光花花，我到了墳場，期待那裏有蔭涼安靜。墳場位於白鴿巢公園對面，名為英國東印度公司墳場，墳內多埋葬來東方冒險求財的英國商人、拓殖的官員、鴉片戰爭的將領。東印度公司於一六零零年成立，名為「貿易公司」，實則船堅炮利，有權收取關稅，鑄造錢幣，又強行與中國進行鴉片貿易。東印度公司的拓殖者，包括英、美、德、荷蘭人士，在殖民地留下不少痕跡，包括建築、墳場、雜種人。

墳場內約有一百個石棺，埋葬的是一八三零至六零年間在舊城逝世的東印度公司人員及其家屬，石棺上有各式紀念字樣，如「聖潔」、「紀念」、「在馬蛟經歷漫長而又痛楚的疾病後逝世，享年廿七歲」，碰到一首輓詩，如此：

To the sacred memory of George H.Dungan who
departs this life May 9th 1857 aged 29 years.

The port is reached

The sails are furled

Life's voyage now is over

By faith his bright chart

He has reached that world

Where storms are felt no more.

詩極庸俗，但恰如其分，顯示拓殖者的宗教文化背景。拓殖者的屍骨受到保護與紀念，可見權力於一世紀後仍然殘留。

「帝國主義」可解成「一個國家，民族直接或非直接的對其他地方實行經濟或政治的統治或控制」。帝國主義可說是十九世紀西方社會的產物，雖然在此以前，古希臘、羅馬、蒙古、土耳其及英國人，都曾向外拓張領土，但人類歷史上卻從未有過像十九世紀這樣規模龐大的帝國主義。英、法、德、葡幾乎瓜分了非洲與亞洲，而且更爲了追逐殖民地宗主的利益，互相爭奪，日俄戰爭就是爭取滿州宗主權而在中國開火。

帝國主義於十九世紀的西方社會興起，自有其經濟、政治、心理原因，十九世紀是西方工業急速發展的年代，資本迅速的累積，但財富並不能平均分配，消費力也沒有隨而增長，因此西方社會的資本賸餘、生產力賸餘的現象，使此等國家尋求殖民地。另一方面，殖民地都具有豐富的天然資源，例如非洲的金、銀礦，東南亞的橡膠，中國的絲綢等等。同時，殖民地也成了強國的政治角力場，例如英國於一八八零年出兵入侵埃及，就是爲了抗衡法國在西非洲的影響，入侵中國的八個聯軍，也是各國微妙的政治平衡的結果，當然帝國主義也並非不是種族歧視，宗教使命的結果。西方國家自以爲掌握世界的真理，恃經濟政治的強勢，對殖民地進行文化侵略。

(M.E. Chamberlain: The New Imperialism.
London: The historical Association. 1970)

賈梅士博物館，藏的卻是中國商周至清代的陶瓷傢俬，連難登大雅之堂，仿唐三彩、宗鈞窰的石灣公仔也陳列其中，博物院之貧乏，可見一斑，反而博物院本身的南歐建築，圓拱窗花檐口、百葉窗門、大理石露台，頗有瞄頭。

我沿着風順堂街，美麗街，走到水坑尾街，泡咖啡館，喝cappuccino，讀Calvino的小說，看電影，逛書店，戴黑眼鏡，自言自語：一切跟平日沒兩樣。令人厭倦。買了一本葡萄牙詩人的中譯詩集。

不存在的神也是一種神

不存在的神也是一種神

費爾南多·佩索阿 一九二九

前句是詩題，後句是詩，我喜歡這種簡約的趣味。詩有時可以很簡單。

我從不知道人們爲什麼會認爲夕陽淒涼。

也許是僅僅因爲夕陽不是朝陽。

既然已經是夕陽，又怎會成爲朝陽呢。

阿爾貝爾托·卡埃羅 一九一五

葡國文學在十二世紀才開始發展，而且跟西方文學發展的方向不一樣，葡國文學是先有散文才有

史詩，因此葡國文學一直都保留優良的散文傳統，以上兩首小詩亦只能算是散文小詩，一直踏入十六世紀，葡國文學出現一個重要的主題，便是：發現、征服。

致馬里奧·德·薩卡內羅先生……

我不認為值得去東方
什麼印度和中國出訪。
地球狹小，相仿，
生活到處都一樣。
……

我是這麼一個葡萄牙人
印度發現了
便賦閒在家。人人必死，
因此我時常想着逝去。

過蘇伊士運河，船頭偶作，
阿爾瓦羅·坎波斯 一九一四。

舊城不過是這樣的一個地方，有帝國主義，有征服者的建築、文物，又有一些原來的，中國的種種。譬如里圍、大三巴圍、華士里、葉家園，萃祥堂。大家關起門來，在園子裏搓麻將，雞犬相聞，涼風習習，一樣是好日子。中國有熱鬧人間，我走過，停下，吃一碗冷凍的豆腐花。

我立在路旁，陽光燒了我，我戴起黑眼鏡。葡

萄男子停車兜搭，我也「好好好」的上了。途上他問我：「你看來很愉快。」我笑，答：「不那麼樣。」——人到了一定的年紀，事事不那麼樣，他也沒追究，只風馳電掣的去了，這樣好。他問我到哪裏去。我答：「大三巴。」他不懂，我說：「毀壞的教堂。」他便知道了，這名字方好：毀壞的教堂。

天氣熱，我坐在毀壞的教堂的路旁，看一本書。厭了，便沿着長樓斜巷走下去；曲曲折折如人生。我想着生活的一千種可能與一千種無聊——我想離開舊城了。

離開之前，去游泳，一人在海裏，渺渺茫茫，簡直是真相大白。

又乘着這個海離開。

「記憶的影像……當他們化成語言，他們不復在記憶裏面，或許我害怕失去威尼斯，而當我談着威尼斯，或許其他城市的時候，我想我已經失去記憶，城市。一點點。」

Calvino, *Invisible Cities*

當我失去舊城的時候，我又在黃昏的快速渡輪上。我忘記很多的孤獨與厭倦——沒有情由。它只是一點一點的失去，正如生命的很多其他事情，因為海這樣藍，而夕陽又這樣安靜，我想：我這樣愛戀人世，我又欲人世來愛戀我，因此很多很多的張

致、風言風語、怨怨不忿，皆因為媚——之謂媚生。舊城是我內心的轉折——我失去，我厭倦，我難過，我又平復。而大多數的時候，我都會忘記過去。因為活着，想着，現在……舊城只不過是舊城，我甚至不知道她的名字。話舊城……或許她根本沒有存在過。

一個年輕女子

不知什麼時候開始，我很喜歡住旅館——或許是從體會人生如寄的「寄」字開始。旅館這樣好，永遠乾乾淨淨的來，乾乾淨淨的去。一個人的來來去去，永遠不會留下痕跡。

南方長鳳凰木，北方長梧桐木，鳳凰木火辣辣，但葉子這樣細這樣細，就像我的心，而北方，北方梧桐臨風時葉子滴滴作響，樹幹很直很直，卻絲毫不動——無事驚心，就是C。

然後我騎自行車走在北京城裏，像每一個北京人。拿着地圖，依太陽分東南西北，去找C的時候，路程向西，時值日落，我向夕陽駛去，此時我想，什麼也可以。

我又在故宮裏了，以前覺它輝煌，如今覺它是封建皇朝的血證。五一勞動節的故宮成了大花園——今朝的皇宮在中南海。我在後院殘敗的迴廊閒坐，陽光斜斜的——故宮的陽光最寂寞，或許因為這是黃昏。或許不是呢，只是我擡起頭來，還是覺得暖。陽光甚暖。

我在午夜的北京城，一個人騎着車，穿得很單薄，渾身打顫。回旅館，讓很多很多的衣服包着自己。旅館沒熱水，但水喉管哇啦哇啦作響，那樣空洞重複，我一個人，有我自己。

因為我年輕，我有很多很多的熱情與痛楚。對不起。謝謝。

北京、北京日記

京戲

現今聽京戲的都是老人。(1)黃昏的時候，無線電沙沙的播着京戲，梆子敲得拍拍作響，老人無聊，無話可說，靜靜聽着，如鬼魅。(2)老人也喜唱京戲。他們可能還以為英國首相是邱吉爾，但金木兀是淨、楊延澤是老生，他們一清二楚，不能說他們無知，但他們知道的只是古老的中國，外頭一切，與之無干。京劇是燦爛而保守的民衆教育。(3)所以怪不得文革破四舊時要禁京劇，因為京劇裏表現的是一個以君主、漢族、男性為中心的舊中國世界；臣子死諫、女子殉夫會受到稱頌，而番族麼，永遠是個大花臉。京劇重新鞏固科層式的中國倫理觀念，有違重視個人權利、強調均等機會的現代化思想。如果京劇在中國只有老人喜歡聽，中國的年輕人還是有點思想革新的希望。

老人在樹下聽京劇，每給人蒼涼之感。大底因為這是一個時代最後的足音。還望如此……舊的死去，新的生長。

啤酒、香港、打午覺

國民的閒暇，每每反映個人的精神文明。起碼在香港，購物是一個相當主要的閒暇活動，而在北京，人民喜歡喝啤酒、抽煙、打午覺。啤酒是一壺一壺的喝，香煙幾包幾包的抽(此地甚多無濾咀)，然後到處都是打午覺的人(連我自己也不例外)。

喝酒、抽煙、打午覺基本上是一種靜態的行爲，消磨時間之餘，這些行爲自給自足，毫無侵略性。而且此等閒暇活動需要的物質資源是很少的；不比香港，打桌球玩電子遊戲機還是一種鬥個你死我活的行爲；人與人鬥，人與機器鬥，還要在一個毫無意義地豪華的場所裏面鬥。據悉廣州也流行打桌球：南方人民生活得起勁，但也不安。北方不是這樣的。

北京時間

北京行夏令時間，比香港撥快一小時。但北京時間不以鐘表漏斗計算。北京時間是這樣的：

一個在香港船務公司工作的小伙子，與計程車司機討價還價，商量翌日包車事宜——

小伙子：你明天早上九點來飯店接我。

司機：不要說得那麼死，九點到九點半吧。

小伙子：不，你明早九點來。

司機：九點左右吧，到九點半左右吧。

小伙子：哎，這樣，你九點十五分來。

司機：不，不，不要說得那麼死，反正我差不多時間來。

小伙子：你這……算了算了…不要來了。

司機：算了吧……怎麼說得這麼死……(二人悻悻分手)

我約了一位客人三點鐘到來，又因另一位朋友即將離京，於是又約了此人四點，結果頭一位客人三點五十分才來……

以後我的工作約會都變了：「我上午來」、「我下午來」、「我晚上來」，一天只有三個時間。這就是漫漫無邊際的北京時間。

所以在北京，我覺得老是在等，但卻又不大清楚自己在等甚麼。就像甚麼「生命的等待」，於是時間變得很龐大。

米飯

張愛玲寫過餓。阿城寫過餓。香港人對「餓」的了解僅止於「饑饉三十」，三十小時不吃東西還喝牛奶、果汁，向葉德嫻及鍾鎮濤獻花，還大玩其扮饑民遊戲。我們這一代人從不懂得「餓」，只知米飯，而北方的米飯極粗大，不好吃。

有天和大伙吃飯，我吃得極少，貓似的把飯菜舐來舐去，導演說：「他們香港人吃飯都這樣兩兩飯只吃半兩，他們是把吃當作享受。」一位演員搭嘴：「國內緊張慣了，吃飯就唏呢嘩啦的送下去，像口袋！」(衆笑)在北方，「緊張」是短缺之意。我

登時很尷尬，儘管吃，吃得極辛苦，一個女的見着，安慰道：「吃不下就不要吃了。」其實我並不是存心驕貴，只是一直都吃得少，對食物向來沒有熱情，而且從來沒有覺得米飯是一種生活的需要：我們的需要大底都是做事業、交朋友、談戀愛、追求完整的自我、讀書之類。心情不好不吃，沒時間不吃，太累不吃，不好吃不吃……當米飯成了人生存最重要的事情的時候，我們要重新考慮人的價值。人的生存，原來首先是衣食豐足；貧窮的第三國家每多動亂，皆因人民要覓食，統治階級不能滿足人民基本的需要，人民便餓着肚子求改革。

喬其紗

張愛玲的小說常形容人穿了「喬其紗」，在張極艷麗的筆觸下，我以為「喬其紗」是一種薄綢，現今才發覺喬其紗原來是那種冬天嫌太涼，夏天嫌太熱，光有餘滑不足的劣質尼龍料子。

北京姑娘特別喜歡這「喬其紗」，穿着喬其紗連身裙通街跑。北京人民的穿戴是很人工化的；尼龍襪、人造皮提包、塑膠眼鏡、膠鞋，當然少不了喬其紗。「喬其紗」或其他人造纖維是三十年代上海甚至今日北京的文明產物，這些原料由工廠大量製造，代替了家庭手工生產的蠟染、棉布，在一個工業生產剛起步的社會，人造纖維流行顯示工業生產已到達大眾化的水平。當工業生產狀況繼續發展，人造纖維將會落後，因為它雖然方便但缺乏天然質

料的彈性與舒適，所以現今我們會認為改良天然質料如棉混麻是好料子。但在北京，喬其紗流行顯示中國紗織生產尚未高度發展，而「美」的準繩是建基於生產狀況。張愛玲會認為喬其紗是美的。但我們會以為「落後」、「老套」，社會就是這樣改變。

北京——香港

我在北京，受了很大的驚嚇，碰到一些城府極深、思想極刁的人，我完全不知所措。一直在北京寫着這題目的東西，回來竟把它重寫、大量毀滅。把許多的熱情都拍了去，因為在中國這廣大神秘的城市裏，熱情原來是粗淺的。北京極可怕：表面這樣平靜，內裏卻有多種頑強的力量，我只是被懾服了。回來仿如末日，生命許多的事情都變了位。在中國，不知是否因為人多。個人都極渺小；又不知是否因為歷史文化悠久，個人都極粗淺。而香港是井。在井裏，蜈蚣也可以作蛟龍。大概因為這樣，我非常害怕北京。

何等庸俗有味的比喻，其中有笨拙的驚喜，廣州令我感動，因為她總是遇事驚動、感喟、贊美，世界何等新鮮，有希望！而我已日漸厭世。

廣州驚動

廣州有小店，賣的是燉品、米飯、糖水、粽子之類，長堤、北京路、沙面附近都很多。這些店子地方很齷齪，蒼蠅飛來飛去，地面積垢成層，但那些食品，真是好吃——我覺得這最能代表廣州；她骯髒、隨便、凌亂，但內容充滿生機，其味無窮。

廣州人最不討人喜歡：頭髮凌亂稀麻、皮膚黃、個子小、指甲藏垢、聲音高、動作快，農民的粗鄙與商人的狡猾都集於一身。但骨子裏他們還是單純的——畢竟是民智初開：年青計程車司機開車聽着梅艷芳的「將冰山劈開」，旁若無人，高聲跟着唱；小姑娘一口氣拿着數十元外匯券去買化粧品，哇啦哇啦的議着價，幾瓶東西就給她這許多的興奮；小販賣壯陽藥，一大羣男子涎着臉，如獲至寶的採購，小販意滿志得，挺神氣，賣報紙的小販鍥而不舍，到處向人解釋瓊瑤的《匆匆，太匆匆》很好看，《文匯報》也很好看——書報可以用「好看」來形容麼？旅館的廣州人贊歎：「啊，我從卅樓望下去，人真是小，好像蟻一樣！」

西行

機艙內的十二人素描

她學過唱京戲。她聽到人家提「包幼蝶」三字，便知人家講她。她學的是梅派的京戲。人會笑。他拍照，照片很乾淨。他說：「那時候……寫詩的時候……現在沒有再寫……」她做畫，畫有稚氣。他也導過戲，然不甚有趣。他穿西裝搞行政，在記者會上說官話。他寫過音樂劇；哦在香港搞百老匯。他編雜誌呢，笑着拉稿，笑着來寫作；文字是一個普遍的、沒甚麼性格的笑。他搞「前衛」戲劇——「前衛」成了他的程式。他畫素描，年年月月；與他最好朋友。他的拼貼極工，薄薄的一片，沒有重量質量的美。他演戲，而且十分努力——努力得過分。她眯着眼寫眉批；有點刻薄，小機智，與感傷。他們在機艙裏。她堂而皇之看別人的日記——高爾基日記，垂着眼，或許很安靜。他呢，穿着軍綠的布鞋，時常都是他自己。她在讀張愛玲的《餘韻》，看來很有興味。他煞有介事的睡覺，因為他是團長。而他穿了兒童時裝——孔雀藍汗衣、森林

花小褲，讀着工作的輔助書。他坐立不安，因為他喜歡音符，而且拒絕長大。他一本正經，一本正經，一本正經到底，猶如他的文字。他微笑微笑，微笑裏有嘲弄，有狡猾，有征服他人的野心，有戲。他十分乏味，長着大肚子，講着笑話，也十分惹笑，奇異的乏味笑話。他的朋友老了，有點兒口齒不伶俐，激動起來便要站起說話。他聲線好，因為他是個演員，重複的說：「我真幸運……我真幸運……」過分的努力的謙卑。她在漸漸暗下來的天空裏寫這些：機艙內十二人素描。她跟着這些藝術家到新疆去，尾巴翹得高高的，有一點兒神氣，又有一點兒委屈，自傷。她有很多不能自拔的命運。因為她有太多的自己。包括素描。

古城之戀

她想起多明尼克·詹的時候，正在古城喀什的阿巴克霍加麻扎墓的教經堂。阿巴克霍加墓是一組建築羣，具回教特色，全是穹窿頂，以大樑支撐，圍以厚牆，外飾明黃暗綠玻璃瓦。教經堂圓頂中空，高高的開着小方格窗子，白鴿在棲息，陽光斜斜散散的照進來；微微的有人講一句話，語音來回相傳，且歷久不散。她覺得有點分神，便在那一束陽光裏慢慢的蹲下來，手如蘭，心如錦繡。她想起下午在古城民居裏碰到的美麗小男子。小男子不懂漢語，長得眉清目秀，戴着維吾爾族的四方小花帽，在大門招她。她隨他進了屋子的小房間裏。房

裏空空如也，只掛着幾張曾經斑斕的毛織氈，地上鋪了厚厚的粗羊毛氈，隱隱透着羶氣。四方小窗外的陽光很遠，她放目只是一片撒天漫地的土黃，她感到略略疲倦。房內一片蔭涼。小男子示意她坐到他身旁去，她也就坐下了。小男子只靜靜與她看風景，又叫她睡。她想着彆扭，也說不要了。此時小男子的兄弟進來，吱噥一回，操漢語，方說小男子想跟她結婚呢。又說：新疆風景好，水果多，他家也有錢，嫁給他好了，別回日本去——他們以為她是日本人。她聽得如此，不禁笑了。還是說謝謝。少年送她，又要送她一把庫車的小刀。因為他陌生的美意，她忽然很難過，便抽身走了。這偶然的情分還令她感激——她待多明尼克也不過偶然的情分。他是上等男人，他必會體貼她的好處。這樣便得了，不枉她為他流了這些淚——此時白鴿一拍翼，紛紛的揚起很多塵埃，她發覺，陽光已經隱去。事情過去了，她得走了。她便在這教經堂跪下，心如古城，歸寂。

KITSCH(共產黨演繹)

因為共產主義者相信共產社會是天堂。

於是他們建立了一個低級趣味、迎合普羅大眾的寓言世界。他們以文字、儀式代替創造與生命。他們發明了政治的幼稚病：五講四美三熱愛、四個堅持、熱烈迎接十三大。他們時常「勝利」、「文明」、「美好」，以致文字本身已經失去符指意義。

他們又喜歡拍掌，互相握手，開長桌大會，喝茶，抽煙，年紀大，一致投票；任何的政治姿勢不過是一套重複的儀式。他們在過一個永遠的政治節，永遠的虛假的熱烈。在新疆，人民喜歡歌舞，新疆的歌舞更如假包換的是一個庸俗天堂。我們在紅帶飄飛的會場內參觀了「第一屆中國藝術節暨新疆藝術節——天山之秋」的節目，內容包括開會及多場聲色壯麗的歌舞，我們讓迪斯可舞蹈、電子琴、美聲獨唱、八彩布景搞得頭昏眼花。原來的維吾爾族舞蹈活潑自然，如頂碗舞、大鼓舞、普塔舞等，伴奏樂曲只用簡單的熱瓦甫、東不尖、噴呐、手鼓等，唱跳者多即興與觀眾同在草原、家園，消磨一個黃昏，或節日共慶。舞台上的新疆歌舞卻只是一場表演。如《人民畫報》裏小孩臉上的兩團紅胭脂（歡樂的情懷）。節目完畢我們又參加座談會，發現寓言的另一種方式。問題是他們堅決執行列寧的新聞/文藝工作政策，相信文藝工作者是宣傳、推廣的工具。他們一廂情願地將天堂的光明照耀世界。他們要我們「宣傳、宣傳」，「介紹、介紹」。他們的新聞政策也不外是一個簡單、缺乏內在的反省的拙劣作品。

因為我們並非活在天堂裏，我們要創造，思考，對抗Kitsch。

火焰神話

從前，吐魯蕃國有個公主，叫做娜塔達·熱西

且。她是一個聰明勇敢的女子，賽馬刁羊，摔跤射箭，無所不精。而且她從來不會流眼淚，帶着她的人民，在火焰山麓的葡萄溝裏畜牧種植爲生。有一個晚上，她做了一個夢，夢見天神降臨，風起雲湧，天神說：因爲她是一個不會流眼淚的女子，天神要降三百年旱災給吐魯蕃國。熱西且醒來，只見猛毒猛毒的陽光，寸草不動，向日葵靜靜的枯萎，溪水荏弱，唯有紅土如火，漫長漫長的燒了去。她知道她眼前的一切都在悄無聲色的毀壞當中。她決定對抗天神的意旨。相傳天山南麓有一條白楊溝，源頭是一股冰化的泉水，終年不絕；泉水可以生根分支，使大地肥沃豐美。熱西且決定到天山取冰泉，帶回吐魯蕃。她沒有告知子民，悄悄穿了綉花套褲，長統靴，挽一集銅燒手壺便去。她擡頭，面對一大片灰黑的戈壁、無邊的炎熱、寂靜、泥沙與石頭，偶爾長一撮芨芨草。她一步一步的走去，天與戈壁之間只有她自己。她流了一身汗，汗水滴在地上，撲撲的開滿石的花。她兩眼昏花，白的光令她盲。她掩着臉，艱艱難難的走下去，走下去。走着，她聽到了人的、騾車的聲音。迎頭走來的幾個人，坐在亭亭的車蓋如雲裏。熱西且向他們揮手，期待得到幾滴水。然而他們只是叱喝着，策鞭着騾子，經過熱西且的時候，火辣辣的抽了熱西且一下。騾車就這樣遠去。熱西且緊咬下脣，撿了幾塊大石頭，一一將他們擲死。血染了熱西且的身體，因爲血，因爲腥，因爲熱，因爲人的種種艱難

的命運，她哭了。自此吐魯蕃國便解了咒。她也沒有再到天山去。她只是伏在戈壁上，死了——眼淚殺了她。

西涼伎

我已經忘記
秋天顏色的轉換
向日葵在積土裏覆臉
西瓜子不過是一滴風乾的眼淚

而泉水在八月結冰

我已經忘記
假面獅子嗅我的鼻
命運一樣的斷手舞伎
劃破喉嚨的情歌會失調
而卡倫琴猶自在空氣中靜滅

陌生的歲月如音

我已經忘記

巴札的黃昏掛氈，織着陳舊的言語
羊肉包烤一個寂寞乾燥的季節
折足駱駝馱不動漫長又漫長的路

禮拜寺有呼救聲

我曾經忘記

沈重的種種輕省
生命的解答與思念
整個世界的艱難的感覺
廣闊而遙遠，甚至反覆磨折

是否有關，我已經忘記

二

離開這個城市，我走過解放路。解放路人來人往，卻是很靜很靜的，沒有任何意義。今天烏魯木齊下着雨，顯得有點冷，天氣陰。我忽然覺得很淒寂。我懷疑這將成爲我在生命的常態。於是我很恐懼。

三

邊城暮雨雁飛低
蘆葦初生漸欲齊
無數鈴聲遙過磧
應馱白練到安西

(張藉：涼州詞)

四

能夠簡單的生活，就不容易了，我在戈壁裏行走，我去看一場維族歌舞木卡姆，我在黃昏的巴札市集遊蕩……我仍可以一點一點的毀掉我自己。於是我拚命吃，以肯定一切。但我因吃得太多，劇烈的嘔吐——能夠簡單的生活，就不容易了。我已經忘記生命很多本來的事情。

流水遊

我們以爲烏魯木齊是一個「風吹草低見牛羊」的地方的時候，迎面來的烏市卻是個建設井然的城市。第一天，我記得的是烏市的一列一列的榆樹與楊樹，有條有理。翌日我們參加了「中國藝術節天山之秋」的開幕典禮及開幕歌舞，我們都打了瞌睡。次日我們參觀了新疆畫院作品展，油畫的色彩令我們略略驚異。我們又看了伊犁歌舞團的演出，因爲演出跡近荔園歌舞，我們又打瞌睡。我記得晚上我開溜了。去吃小攤子、買書、閒蕩，無所事事。翌日我們與畫家座談，我表現差勁，老打瞌睡，所以內容已不復記憶。然後我們去天山南麓。一行人各自逍遙，騎馬散步，妮妮的馬老不動，她騎在馬背上，低下頭，馬兒自顧自吃草看風景，妮妮卻不惱不愠，只是，南山廣闊，妮妮靜如畫，真是好。於南山棲蒙古包。翌日飛喀什。喀什近巴基斯坦國境，有中東古風。我記得喀什的艾提尕爾市集，以後天天去。翌日與小潘開溜坐騾車馬車，鬧着玩兒。到阿巴克霍加麻扎墓，又是一個令人打瞌

睡的地方。因為我在那兒想念一個人，墓成了我的心情，因而記得。翌日到喀什噶里墓。名勝無甚足觀，倒是沿途見了戈壁和向日葵。晚上與大伙坐馬車到市集，鈴聲噹噹，馬蹄得得，擡頭見月。回來又看傳統維吾爾族歌舞，十分有生命力，令我鬧頭痛，翌日往吐魯蕃，遊古城及石窟。光是熱。最後一天在烏市看木卡姆表演，竟也像模像樣，晚上的龜伎樂舞有驚奇，只有導遊打瞌睡。如此胡鬧一場，回得家來直拉肚子。——流水而遊，記得的只是開溜與瞌睡，及小小的，屬於自己的心情。這原是無味的事兒吧了。

臺北故事

記得《青梅竹馬》？又叫做「臺北故事」。

……

我們結婚好不好？

結婚？結婚又不是萬靈丹。

難道要等到我們移民到美國去才結婚嗎？

美國？還是不要想美國了。美國也不是萬靈丹。美國跟結婚一樣，不過是一個暫時的希望，一種給你可以一切都重新開始的幻覺。

你今天晚上留下來陪我好不好？

還是不要了。我留下來，事情又搞不清楚了。我發覺最近我很多事情都做錯。我要好好的想一想。

……

不知道是因為黃昏的光線，還是掛在你的球棒上的便當，發出咂嘴咂嘴的聲音，這一切，我都記得好清楚。

……

阿隆跟爸爸愈來愈像了。

菜又漲價了。

……

這些說白，我都記得很清楚，我第四次看這部電影了，看着看着，愈覺走投無路，我在斗室之中來來回回，我走遍我的屋子了——來日大難，無言蔽之。天下安慰。

我年少的時候……。立在西門町的行人天橋上，電影廣告招牌很大很大，我從黃昏站到晚上，累了便回家。我在臺北新公園博物館門口閒坐。有人請我抽烟，爲我點火，要請我看電影。我一直沒說話。星期六的早上，去看舊西片，戲院大堂空蕩蕩，地板是乳膠的雲石色。我坐在那裏，聽見裏面的電影在唱「有一天我們年輕的時候」。我在書城裏打書釘，一個中年男子跟了我一天。我在搖滾餐廳喝啤酒，醉了便獨自坐公車回家，那時候住在板橋，夕陽如血，稻田如海，我搖搖擺擺，舉步難行。我自己一個人去看動物，動物又看我。去逛中影片廠，見到了美艷的徐楓，如今還記得。坐在淡水河邊看日落，河很髒，天黑了我在小攤吃甘草冰。晚上的圓環閒逛。很光很亮，我記得我曾經走很遠很遠去買鞋子。下班時分，公車路是很擠很擠，但我在其中，甚麼也不是。晚上自己跟自己玩撲克，一直到天亮。有時畫點畫。練琴，伏在琴鍵盤上睡覺。下午四時，等郵差經過，沒有信的時候，讀很多很多的小說。坐在客廳等天黑。又或者，坐同一路公車，來來回回是一整天。如是

者……我年少的時候，在臺北，過了很長的一些這樣的日子。如今年光漸逝，但這種寂然的日子又回來，何以至此。

生命這樣令人失望，連寂寞也這樣重複。……我年少的時候，在臺北，曾經這樣這樣寂寞。

我又記得臺北的黃昏。有一次去找林懷民，他住在南京東路附近的舊屋子裏，巷子很窄，但又會得轉到大街上，見得計程車頂的黃燈，仿如隔世。我記得後來車子堵在臺北車站附近，就在車燈互照之間看天黑。又有一次，在東區，路途我都認不得，走着走着，夕陽很大很大，就在身前，但很快就灰了，情如幻滅。一次在板橋進臺北市，板橋是個窮地方，我卻約了人家在東區的「舊情綿綿」，從那種委瑣的新房子到井然的東區——就是黃昏到黑夜，從下車時覺得可以猝然老去。還有一次約了人在「兄弟飯店」等，黃昏時分，人車特別多，臺北交通最亂，老半天都過不了馬路，讓人光會着急，完全的無助。另一個黃昏，與女友共坐中山北路的咖啡店頂層，看着日落綠樹，飛機掠過。我們說着廣東話，也忘記後來怎樣天黑的，只記得，我要趕晚上的飛機。碰到老父時，也是黃昏。我下計程車，他在我面前走過，我叫他，他認不得我，半晌，才說：「呵，妹妹。你怎的這樣瘦？我認不出來了。」他老多了。我們很陌生而客氣。我記得擡起頭，還見得黃昏最後的一絲光線。在祖珺的書房也居高臨下的看過臺北的黃昏，但她熱情，在她話語間，黃

昏就成了燈光，一切理所當然，使人安心。關於臺北的一切一切都這樣寂寞。我都記起來，人為何要有記憶與感情呢？

記

一九八六

(1)晴、雨。攝氏五度。清涼。

「夜航」 所以，這就是穹蒼了吧。無論陽光抑或黑夜都這樣廣大，安靜，而人不過忽忽走過。能看得一眼便是一眼。活着真是好。這樣高，我掉下去，不見底呢，和我的Nikon照像機、四千五百元港幣、Lamy白色墨水筆、一疊五百字原稿紙，及那些叫「黃碧雲」的身份證、護照。這一切算是什麼呢，掉下去，都不見底。偶然我會覺得我的存在蠻有意義的，如今啞然。夜航裏我變得很謙卑，因此很靜。

「鬧」 我的同胞非常驍勇，在機上把收音機扭來扭去找頻道，互相追問：「第三場跑乜嘢呀？」或者迫迫劈劈的揭着香港周刊，而且有本領在狹小的機艙裏玩斜釘。香港同胞活得很努力，也因此創造了繁榮，也因此他們選擇到韓國玩女人及賭錢——怎樣的生產方式決定了怎樣的精神生活。香港是商

業中心及廉價加工市場。她體積小，發展年期短，根本未能做到生產多樣化，精神生活貧乏，是必然的事。

「咖啡店」 我懷疑韓國人有自閉症，咖啡店的座位在垂簾房間裏面。一個人對着三堵牆喝咖啡，真可怕。

「沃灣」 韓式旅館，睡在坑上，門外有玄關。一人到小館(真是小，只有兩張桌子)吃飯喝清酒，深夜小巷有小販叫賣人家有人回來，是個女子，穿着高跟鞋，忽然聽見屋外有人說英語，異常親切，竟想出去招呼。這就寂寞了嗎？

(2)天氣真好，一件毛衣 一件薄長衣便可保暖。

「德秦宮」 漢城五大故宮，這是最小的一個。基本上韓國建築極受中國影響，多重斗拱就是中國的發明。「龍」「鳳」母題也同樣出現。園內有十九世紀新古典主義建築，仿希臘廟宇，是Ionic設計。西方在亞洲的力量不可低估。

「美術館」 南韓經濟發展，政府沒有開放政治結構(聊借一格，但多少見反對力量的新韓國民主黨於八三年才成立)，而韓國民主公正黨不外是全斗煥政權的另一隻棋子，於是政府大舉興建文娛設施，八六年方建成的國立現代美術館就是這樣的產品。美術館樓高三層，圓拱形設計，有四個畫廊，現在舉行「韓國當代工藝展」、「亞運亞洲藝術節作品展」、「韓國當代繪畫」等。韓國現代藝術幾是七

十年代西方藝術的翻版，「意念藝術」，「簡約藝術」等全可以叫出名堂來。

「世宗文化中心」 這是另一個大型建設，有歌劇院、演奏廳、劇院等設備。歌劇院有近萬座位，上演唐尼采第的L, Ensir D, Amour，我想不到會在韓城看到唐尼采第。上次在北京有栢蒂羅蒂。香港有華格納。西方文化在亞洲，到處風行，當晚上座率很低，一半也佔不到，可見建設是一回事，文化氣候又是另一回事。而我的歌劇知識僅止於知道什麼是花腔，演出水準，不能定論。但中途睡了，不因爲悶，只因太累。

(3)下雨天。夢到想念 的人於是覺得很冷。

「書店」 真失敗，整天逛書店。大型書店有沙發茶几招待，我在看畫冊，又想找一點今年韓國的統計數字，站在那裏，抄了一個多小時。

「浴室」 西方人對身體的概念畢竟不一樣，起碼目前西方思想主導的大眾文化都將身體徹底性化，而公共浴室的景象不一樣，我從來未曾見過這麼不合色情審美觀的女體，老的、癯的、肚子大的、肚皮垂下的，而且我明白小說裏形容老婦人「兩個奶子像布袋一樣垂下來」的情狀。我們太習慣將身體性化，但其實身體也是表情達意的工具，像我們的眼睛、嘴脣。像那些因生育而導致肚皮下垂的婦人。

「愛國主義」 愛國主義是維持穩定政權的殺手

鋼。漢城的大戲院多上演西片，《白夜逃亡》、《紫色》之類。我去看《Missing In Action》。開演之前有一段四十分鐘的廣告。賣的是全斗煥總統及大韓民國。四十分鐘就是見全斗煥總統握手、微笑、走來走去及演說，此外就是韓國旗飄揚的場面，識途老馬都起碼遲半小時才入場。而《Missing In Action》是《第一滴血》形式的美國英雄故事，到頭來，販賣的也是愛國主義，但手法高明；資本主義社會，連愛國主義也以娛樂/精神商品包裝，南韓的愛國主義則是硬橋硬馬，可見兩地經濟發展形式始終不一。不過，對於外國人來說，全斗煥宣傳片只會引起「躑居」的反應，像《Missing In Action》卻能無形贏得非美國人的贊同，這種超越國界的愛國主義也就更危險，無疑就是殖民精神。

(4)零度穿裙子。

「大學示威」 單在漢城就有廿三間大學，示威無日無之，我們到了漢城國立大學及延世大學，但校園平靜，學生說：「今天沒有，明天再來看看。」示威好比嘉年華會，據說並非所有學生都熱衷反政府運動，反而冷漠的佔大多數。

「病」 屙嘔肚痛，四時不適。

(5)零下五度。

由於是呼吸和眼淚，這些屬於人的東西，都變得滾熱滾熱——不因爲激情，只因爲天氣，何等荒謬。

「病」 續。我漸漸明白，一切都是心的事情。我

們生活，與人發生各種關係，又困於各種關係，然後我們追求自由、平等、和平這些抽象概念，無論何者，都是心的事情。心的事情，到處都一樣，快樂是心的事情。生是心的事情。我應該怎樣說呢？我以爲人是愈生活愈通透，但愈通透也愈敏感，愈發覺人類處於一個虛幻的困局。我應該怎樣說呢？就像波蘭斯基的《天師捉妖》、《怪房客》——虛幻的困局。而我發覺心智就是癌症，極慢極慢的蠶食我們生存的意義與意志——難道我們肉體與精神都無可避免地走向敗亡麼？世紀苦病，曾經健康過麼？我很想很想回家，或回臺北。在那兒，生存是一種習慣。習慣令我們無知。病睡中我夢到很多人，馮、蘇珊、施維亞(她說：進念請人，你不去試試？我答：進念那些事情，如果爲金錢而不爲理想而做，會很痛苦。我不去。後來她要買裙子，裙子只能穿一次，她也要買)醒來想，人也只是活一次，竟這樣艱難麼？

「姊妹」 我並非基督徒，也無意得到「弟兄姐妹」的廉價感情。拜訪從事婦女工作的羅修女、蘇珊娜·宋、安琪拉·李、瑪莉安娜。她們都是活躍的人權分子，蘇珊娜曾下獄。她們知我病，安琪拉細細的握着我的手，問：你還可以嗎？蘇珊娜說：你來我這裏住。我時常旅行，知道你的苦況——我們只是初次見面，唯一的共識，只是我們都關心婦女問題，而且或多或少，各師各法的追求自由、平等，我想這就是姐妹了。這令我想到婦進的姐妹：

共同工作，產生感情，可能這就是雛形的「革命愛」。

(6)陽光不暖。

「咖啡館」 咖啡館有畫冊與「你記得三藩市街道嗎？」可以泡去很多根本無用的年光。

「出版自由」 探訪「爭取出版自由協會」，來接待的是一位趙姓女子，一大把頭髮鬆鬆的梳到後面，雙眼略為深陷，疲憊又帶點疑惑的神氣，操簡單但清楚英語，未幾她坐下，抽一根長烟，微微的呼一口氣，神態自如，我不禁說：「你果真是美。」——我指的不是人家口中「靚女」那種美。她懂得，笑一笑說：「謝。」協會發言人是肥胖中年男子，社會運動老將，他是協會少數未被捕的分子，不過他說：「出入警察局、監獄多次，家常便飯矣。」他本人不認為獨裁統治之下可以有出版自由，所以爭取出版自由也即是爭取人權及民主政治制度。探訪問幾位同志來訪，各同志和平友愛，非同凡響——人性最美好的品質往往在極難堪的處境中培養。

(7)新雪。

「博物館」 病癒虛弱，便想：博物館都一樣，然後在無人的咖啡店打睏，還可以做夢。

「依莊灣」 美軍基地附近，永遠有那些惡俗不堪的消費場所，我聽見Linda Ronstadt唱，「傷害我，很長很長的時間。」

(8)有陽光，有風，有冷有暖。

「催淚氣體」 原來是這樣的：無色無聲，忽然臉

上發熱，睜不開眼，然後流淚，咳嗽，流鼻水，還以為死去活來，忽然又沒有了，一切如常。這是我一生裏，最接近真實的肉體感覺——太像我們的困：生活生活，突然很難過，一切都無存在意義，很痛很痛很痛，忽然，又可以了，忘了有過的疑惑、感動、激情、焦思，一切都好了。

「警察」 平日他們穿灰、藍大衣，牛仔褲/西裝，球鞋/便鞋，稱「秘密警察」，把守主要通道，搜拿潛逃反對分子。今天反對派聲稱於漢城下城舉行百萬人示威遊行，支持直接選舉，警察換上全副武裝，頭盔、防毒面具、催淚器、長短棍、盾，部分手執來福槍。政府自其他城鎮調入五萬名軍警坐陣，店舖絕大部分關了門，街上只有警察、記者及幾名被捕的反對分子。示威結果於城外舉行，電視所見，雖有衝突，但不及今年五月三日依倉川的浩大。是次反對黨在政府重軍鎮守之下，全盤潰敗。

「戶田」 此間碰得卻克、戶田、柳瀨，多結伴而行，卻克是美國人，與戶田、柳瀨同來自日本京都。他們都極年輕還上大學，卻克多話，好露聰明，柳瀨長得頭大眼小，聲粗短，自稱「笨蛋」。唯戶田安靜美麗，整齊乾淨，時常微笑，閒下來便默默吸烟。一行人在下城穿插拍照，催淚氣散來，竟是「各人得各人的眼淚」，戶田遞來他的手帕（這年頭年輕男子的手帕……），此時但覺無限親好。

(9)和暖，有陽光，氣溫攀上零度。

「報販」 第N次上當，買了過時報紙；此間報販

無道德。某日地下行人道充滿催淚氣，行人爭相走避，我見地上有報紙，正想趁火打劫，搶它一份報紙看，豈料報販出來追討銀錢，十分無趣。

「耕仁」 採訪「時空會」。時空會是韓城一個抽象水墨畫會。其時碰到崔，崔小名「回雲」。我見過崔的作品，色彩混濁，我想是思想凌亂之故，所以無甚印象，我素喜熱情又能嚴謹的作品，而崔的畫散漫。然後是崔的人：他來坐下，抽烟、皺眉——忽然千種憂愁、自驕、涼薄、冷淡、無聊，在烟霧中瀰漫——如果我喜歡吸烟，純因吸烟是一種姿勢，而崔吸烟也是一種姿勢。翌日他來，帶我逛畫廊（呵孔雀來展示它的羽），漢城的美術活動很頻密，展覽成行成市，然後我們到了耕仁。耕仁原是韓式院落，畫廊在幾間屋子裏面，看畫得在園中來回穿插。耕仁有茶館，我們喝甜酒，落地窗外是園庭，館內有韓國笛子，稱「大琴」，來往多是雅人，此時竟是「煮茶聽琴清談」，吟風月，漢城的秘密警察與示威好像沒有存在過。我忽然很內疚——一個藝術工作者，如果只會煮茶聽琴清談，藝術工作者不外是一個大幫閒——而崔不悟，只謂：「政治，no good」。崔時常有點心不在焉，眉目露傲氣。到他畫室，發覺他很有錢，而畫畫的人，也能有錢，我竟要懷疑他的藝術品位了。而且他在大學教書，在大學教書的人，也能做得好作品麼？後來又發覺他的左手原來是萎的，想起他的傲氣，我忽然很難過。而同情令我們的距離很遠。入夜他送我回酒

店，路上大家都很靜，好像大家都明白了些什麼。又或許只是我明白。（我問：為什麼用色這樣陰沈？他說：我喜歡憂愁。我不語，因為答案很造作，而造作是因為不明白事情的虛假。而我會說：我不喜歡憂愁。但生活時常令我憂愁）他還說要來港探我，而我難過，是因為他的姿勢，與他的內容……情願保留那一種姿勢，但不可能了。他是個好人。他有他發展的限制——一念之頓滅。

(10) 可以離開漢城真是好。

The Love Song of J.A. Prufrock，用這個名字寫了一個小故事，非常非常的感動，我這樣倦，甚至不願意往街上跑。就在這陌生的城市中死掉了，也是可以的。

(11) 下雨，又天黑。

「候機室」 我前面是幾塊落地大玻璃，外面幾隻飛機在緩緩轉動。下午三時，下雨，天黑，機場用來偵探北韓「敵機」的探射燈閃閃作亮。指示燈又紅又紫，小巧明靜，無驚無憂。我在看卡夫卡的《審判》（「來到三十歲的年紀，我不容易再驚動。」）（K 吻Fraulein了，沒有愛）（「我在牀上被捕，不能說不荒謬。」）——所為何事，沒有愛。我點一口烟，眼淚一滴一滴的流下來。（我做了一個夢：他們趁我不在的時候，把我的辦公桌收拾得很乾淨，很乾淨。）然後是臺北，下雨，又天黑。

(12) 陽光令我流汗。

「東區」 陽光細細地照在紅磚路上，細緻的咖啡

店、服裝店。敞大的辦公大樓衣著整齊的行人。「中產階級」的力量在東區顯現：消費、工作，無不按部就班，精心設計。我喜歡東區。

「楊祖瑀」 六日選舉，事前多事，黨外與國民黨的衝突達白熱化，許信良回臺事件將衝突帶到高潮。到「蔡式淵辦事處」找楊祖瑀，她今次為「前進」的團員助選。辦事處人頭湧湧，小販穿插其中賣飲賣吃，情如戲場。見得蔡仁堅，一頭白髮，氣質甚佳，上臺演說，七情上面，下得台來，靜靜工作。各人忙得人仰馬翻。楊祖瑀見得我，駭然：「你怎麼來了？」她近月為林正杰案，選舉活動四處奔走，演講、示威、人瘦多了，但氣息甚佳。她是個溫柔勇敢的人，見着她，我的感覺是極好的，想：可以活下去的。她是個有力量的人。後來她上臺演說，我在下面聽，她下來我為她倒薑茶。很好。

(13)晴。

「第二性」 去找此間的婦運分子。從下午二時一直到晚上十時分手，不停的談八小時的話，的確是一種經歷。從婦運、文藝、臺灣選舉、中國統一，最後談到性，我方瞠乎其後，她們年紀比較大，有結婚生育離婚的經驗，對「性」問題有很深切的體會。而我受的教育一直都教我從社會層次/情感上去認識性，而我從來沒有想像「慾望」可以這樣坦然成為個人整體的一部分。這又令我感到婦女運動的本身，它的性質跟人類過往的革命運動都不一樣，大概是婦女運動是一種主體顯現的追求：它的出發

點是個人的，現實的，而非由哲學思想領導。而社會、歷史、文化結構將女性限於「客體」的位置，當婦女要體現一個自我出發的世界觀時，就發覺意願與現實有差距，婦女要修正這差距，就要改變既有秩序與權力結構，集體改變現象的意願就醞釀成運動。婦女運動的特性是從感性出發。我這樣說其實有危險，因為所謂「感性」，在男性主導的價值觀裏是被抑貶的，當我慢慢觀察各階層婦女對「第二性」的覺醒，發覺她們的覺醒每每來自生活的體驗，我本人也不例外。而「性」是男女交鋒最激烈的戰場。我以為男女關係是緊張的、對抗性的，互相制衡又互相倚賴，這個關係給我極大的啟發，因為它暴露的人與人，制度科層的矛盾、制衡。根的意識為歷史時空創造，女性(人)的覺醒其實是從主觀意願去創造另一個歷史時空，當中我們要拋棄很多深藏於文化、歷史、經濟、政治的價值，過程十分艱辛。所以搞婦女運動自身要有思想解放。而「性」對女性又箝得死死的——女性是性對象，但本身是沒有性的。男性文化對女性不公平，因為它的雙重標準——既要她迎合自己的性需要，又不准她有性追求，而絕大部分的婦女還過不了這一關。爭取同工同酬、有薪產假、選舉權、離婚權等制度問題，婦女還有一定的社會支持，但追求性解放的女性還得不到支持的。我是個不大重視社會意見的人，但我還是不敢公開談論自己的 sexual hang-ups，我想還是思想不解放的緣故。當然目前的社會條件還不

利性解放，但我相信條件與主觀意願是一種辯證的關係，人類歷史也是賴於這種辯證關係而發展的。「回憶」 漢城，以及漢城的苦楚離我很遠了。我開始對臺北熟悉，她不能引起我整體的情緒，我像平日一樣，有時厭世，有時激越，有時熱情，有時冷靜，這個精神狀況變得私人——我也漸漸熟悉我身邊的人，與他們的關係也變得私人。我想因此不能寫下去。在漢城天天寫的感覺是很好的，對自我與世界的觀照都很清楚。此處太多糾纏，回去就更說不清了。如今我懷念漢城的痛——過去了，我才明白，那是痛。當我們去掉日常生活的很多雜質，贖下的是最純粹的自我，那時候，我只得很痛很痛，痛如癌。如今是注射了碼啡針，我寧願痛，因為它真實，但我們都沒有選擇了。世紀注射了碼啡針。

(14)寫作是我的藥。時常服藥。

「未完」 腳下踩着的是臺北市

(有人旅行是整天旅行)

厭倦的是流水還是昨日
都一樣麼，城市與城市之間
紅綠燈與平交道與街頭少年與灰塵的相遇
在西門陳舊的熱鬧
停下來：找不到自己的腳

第二輯

媒介與消費

「無知者是不自由的，因為和他(她)對立是一個陌生的世界」——黑格爾。我們活在一個陌生而且充斥幻象的世界裏面，被媒介、消費吞噬我們最基本的人性。

媒介的本質

小民愈來愈懂得利用輿論壓力，所謂under-dog殊不under，壓力團體累積多年搞羣衆活動的鬥爭經驗，已學得一手空手入白刃的好本領，在政治權力有限、人力有限、資訊有限的條件下，一樣和政府打得好仗，小民雖不致影響官方政策的大方向，但也成爲平衡政策方向的一股小力量。其中新聞媒介在官民之戰裏擔任一個重要角色，成爲雙方的戰場。

社會主義國家的媒介擔任一個教育羣衆、上情下達的角色渠道(也有下情上達，不過次要)，因爲社會主義國家的媒介是要穩定國家，使國家的政策能夠順利推廣，內地報章從農業學大寨到四個現代化角色一直沒有改變，雖然政策改變。所以傳媒本身沒有立場，國家的立場便是傳媒的立場。

資本主義國家的媒介有自己特定性格，傳媒要發掘問題，先顛覆國家，透過顛覆尋求穩定，所以傳媒要監察政府，傳媒與政府往往互相對立、制衡。

香港的新聞媒介，正如香港的政治一樣，介乎兩者之間。早期香港報章受到各方主要勢力控制，可分港英、中國、臺灣幾大陣營，但無論屬於哪一陣營，媒介竟是行着社會主義模式的，便是媒介為她的主人說話，她自己不是一個獨立的興趣團體。一直到七十年代，在港、中、臺之外的本地區勢力興趣，傳媒才走上資本主義國家模式，但傳媒也漸漸是個underdog的傳聲筒。

傳媒的性質和壓力團體有所似；她們同樣要發掘問題，引起大眾的討論以及有關方面的反應，逼使資訊公開，使小民有知的權利。但相近之處也僅止於此。傳媒並非壓力團體，她不負責推動改革，她不作立場取捨，她更不會指導政府政策。傳媒有一個特性，她必須保持的，便是傳播媒介是一個開放的議會，她容許每一方發言，然後讓讀者取捨意見。

政府、壓力團體、遇害者、受害人都有一個真理，但傳媒自己沒有真理，她的真理是將各方的真理並陳，廣納包容。

小民利用媒介製造壓力，並不表示媒介要做壓力團體。現在愈來愈多媒介take side，受着壓力團體的影響，媒介險成壓力團體的影子，但媒介就是媒介，她是一個廣雜的渠道，她不是國家的奴隸，也不是壓力團體的僕人，此所謂「客觀中立」。

無關係聯想

中文版Penthouse曾在各大地鐵站燈箱掛了廣告，題目是「擁有Penthouse非富則貴」，但畫面所見，並沒有一本Penthouse雜誌，讀者要擁有的是古老房車、古堡房子、穿黑禮服、拖着狐皮大衣的女人。Penthouse這個廣告，是一個典型的廣告，揉合了廣告誘發慾望、無關係聯想的特性。

這個Penthouse廣告沒有一個主人翁，廣告中的女人作用和房車、屋子一樣，只是一件待擁有的物品；女人拖着狐皮大衣，只是代表她「貴價」，藉此顯出她的主人——你——的財富權力。廣告的主主人翁是沒有在廣告出現的「你」，你想擁有這一切嗎？你買Penthouse便得償所願。但其實房子、屋子、女人，與Penthouse這雜誌毫無關係，你買一本Penthouse，你只擁有一本談屋談車談女人的雜誌，但你沒有真正擁有這些資產。但廣告利用這無關係的聯想，將風馬牛不相及的幾回事扯在一起，轉移受眾的視線，使受眾以為某些代號和產品真有關係。

大部分沒有特性的消費品廣告都要利用以上的

伎倆，例如佔媒介廣告收益很大比例的烟酒廣告，「大豪客」、「練馬師的故事」、「法國的陳惠敏、楊羣」這些廣告。首先營造一個花團錦簇的故事，美女、馬房、法國郊外古堡，先引起受眾的欲望，再乘機推出說自己的產品和這些欲望等同，「你只要得到我們的產品，你便得到這一切。」不過「大豪客」廣告與Penthouse廣告技巧上不同之處是「大豪客」有一個主角，作為受眾的理想他我，受眾代入理想他我(廣告的設計就是要受眾代入角色，他英俊瀟灑，又金銀滿屋，美女投懷送抱，完全應合了小男人的夢想)，同時也代入了角色的消費形態，便是他同時也喝XX酒，而Penthouse的廣告更厲害的是這廣告直截了當，總之受眾在廣告面前站一站，廣告便直接勾引之。

有些廣告只有「無關係聯想」這特性，並不直接「誘發慾望」，通常這些產品並非奢侈品，如香烟廣告的萬寶路與馬，時運與白鴿，又如維他奶與體操，Puma牛仔褲與豹。馬、白鴿、體操、豹不直接誘發慾望，但這些象徵自有它文化上的意義，馬代表奔放，白鴿代表善良、和平，體操代表優美、健康，豹代表野性(在Puma廣告裏，鍾楚紅也是一個野性的象徵)，廣告將這些象徵的意義硬生生的套在自己產品之上，賦予產品一個附加的特性。

廣告並非一個純資料介紹的消息。廣告最具侵略性，它攻擊人的弱點，利用人的欲望、人的聯想能力去推銷自己的商品，這也是廣告唯一的目的。

POISON, OPIUM

——香水的意識

姬斯蒂柯出產了一種香水，叫做Poison(毒藥)。這和聖羅蘭出產那種叫Opium(鴉片)的香水有異曲同工之妙。香水和毒藥、鴉片聯合在一起，非單是商人天馬行空的想像，而是「香水」在大眾意識裏有「殺人」的作用。

市面上各種香水的推銷手法都強調香水的誘惑性，連男性古龍水也不例外。有一個男用古龍水的廣告是男女在房間裏，半裸的女人打電話說：「我不回來了……」因為他用了XX古龍水，所有女人願意留下。女用香水自不會例外，什麼「巴黎之夜」，什麼「夢幻」、「誘人」、「魅力」等宣傳字眼，歸根究柢，還不是說「用了XX香水，你便可以成功引誘你心愛的男人」。

另一個推銷香水手法更肉帛相見，連「夢幻」、「迷人」也懶得營造，以推出一個性象徵便完成推銷使命，如Sophia(蘇菲亞)香水賣的是蘇菲亞羅蘭，Monroe(夢露)香水賣的是瑪利蓮夢露。Monroe香水在法國上市，名為Monroe的原因是夢露生

前表示她每晚上牀什麼也不穿，只搽一點香水。這種香水名爲Monroe之心，真是路人皆見，不外乎「香水」等於「上牀」、「沒有穿衣服」吧。

香水之被介定爲具誘惑性，也有點原始的物質基礎。

如植物的花香是爲吸引昆蟲來拈惹花粉以受精，而動作惹發香氣也爲求偶。人類大底也從大自然學習以「人造香氣」吸引異性。

女人的誘惑性既成了香水的必要條件，Poison、Opium便是足夠條件，將「女人」與「死亡」扯上關係。男性古龍水在整個香水市場還是少數，因此「男人禍水」目前尚未及「女人的誘惑是毒藥鴉片」一樣根深蒂固。

鴉片、毒藥這些好像是匪夷所思的名字，其實利用了集體意識「紅顏禍水」、「色字頭上一把刀」的觀念。廣告的「創新」其實是將舊話重新講一次，「廣告」、「消費品」帶有的理念永遠是保守的，維護傳統的，廣告的存在不是要改革社會，而是要鞏固社會的既有觀念。廣告鼓吹的是一種新的生活方式（譬如你用新產品Poison），但這新的生活方式卻建基於舊的觀念（你被Poison打動，因爲你相信女人是毒藥，廣告沒有教你女人不一定要香艷、誘人）。

香氣純是一種味覺刺激，但經過市場買賣系統後，香氣忽然與女人、誘惑、殺人扯上關係，所以說這買賣系統也是一套製造意識形態的機器。

大自然與商品

「大自然」是現代商品一個很重要的概念，雖然「商品」和「大自然」互相衝突，「商品」有買賣與交換價值，但抽象的大自然不爲任何人擁有，但自從人類擁有土地並在土地上勞動之後，人類便有擁有大自然的傾向，流水、行雲、山谷、草地、風雪，都可轉化爲人類的資產。隨着都市的發展，人類不再直接擁有大自然的土壤，人類擁有控制大自然的慾望，可在商品買賣中得到滿足，換句話說，市場系統將大自然「入罐」了。

近年流行的「天然貨品」就是一個例子，「天然貨品」無孔不入，名堂多多的衛生用品，如杏仁奶蜜香皂、椰子浴油、玫瑰浴露、蜜桃洗髮露、毋忘我護髮素、茉莉潤手油，更有什麼青瓜潔面奶、火山泥漿、蜜糖面膜、海娜護髮脂……還有叫天然飲品如各式礦泉水。天然食品如麥餅。這些用品、食品標榜的是用「天然」原料製造，但一旦「製造」，其實已有人工的成分，什麼香皂浴油，都是化學合成品加上香味，礦泉水在廠裏入瓶，麥餅在機器裏

烘，全都經過人工處理。如果根據「天然」香皂浴油的rationale，都市裏任何產品都是「天然」的，汽車用的鋼鐵是天然礦產，電油本來是天然石油，但似乎沒有人說汽車是「天然產品」。可見「天然」與否，全賴社會文化的鑑定。

有些產品雖然不標榜「天然XX」，但一樣用「大自然」做招徠術，如盒裝檸檬汁裝滿「陽光」、汽水橙汁是「沙漠」寶藏，鐘表是「大自然」的日曆星辰。「大自然」是「健康」、「美好」、「安靜」的代名詞。

曾幾何時，大自然是人類的大敵，人類對之又敬又畏，搞出許多宗教儀式傳統來，拜火神太陽神風神海龍王，原是基於這種懼怕的心理。今日商品系統那個「大自然」的概念，顯然深受十八、九世紀的浪漫主義影響，與拜太陽神時期的觀念相去甚遠。浪漫主義將大自然描寫為和諧、美麗的，並視之為人類心靈的歸宿，人和大自然的關係正是基督教裏人和神的關係，所以「大自然」有正面意義的。

浪漫主義思潮也是生產改變的結果；當時正好是工業革命興起，城市迅速生長，民生也面臨巨大的變化。工業社會建立的結果是人類聚居於城市，漸漸遠離大自然，浪漫主義詩人對田園的眷戀正由於人類被扯離大自然，因此詩人無限感喟唏噓，也因此將大自然浪漫化。

今日都市孕育出來的羣衆完全和大自然失掉了聯絡，因此也不會有浪漫詩人回歸自然的情懷。都

市人羣雖然承襲大自然的浪漫意義，但都市人羣最終只是消費大自然、控制大自然，因此商品裏的大自然，既承襲浪漫主義的正面意義，又應合了現代人類消費一切、控制一切的心理。

鏡頭的色情暴力

《現代豪放女》的宣傳海報裏，攝影機的本質昭然若揭。徐淑媛這個「令男人衝動」的女人，在鏡頭前受到一雙有力強壯的手撫摸，而男人雙腿全是肌肉，亦隱隱自鏡頭中伸出來。但從始至終，男人並沒在鏡前亮相，只是一個「男性」。

鏡頭有兩個特質：暴力的和色情的。大島渚曾經講過，他最渴望兩件事在鏡頭發生，一是死亡，一是性交。死亡既不可能，於是他拍了「感官的世界」。所講鏡頭的暴力，不一定指狹義的謀殺、毆打，而且鏡頭有侵入電影景像的能力，譬如追殺，鏡頭每從追殺者的主觀出發，去侵略犧牲目標。《末日戰士》也運用大量的主觀鏡，逼使觀眾認同鏡頭，這也是一種暴力。從此擴展，暴力鏡頭也可以說是男性的敘事觀點。也可以說，鏡頭的暴力是陽性的(phyllic)，向外伸展的。

鏡頭的色情性質，是在鏡頭經常替觀眾偷窺。偷窺也不一定指狹義的偷看人家換衣服、洗澡，而且觀眾透過鏡頭，了解電影景象的人和事，但沒有

直接參與。大部分的鏡頭，都擔任偷窺的角色，因此鏡頭有色情的本質。

而強姦，可謂色情與暴力兼得，如《艾曼紐》中的暴力性鏡頭，鏡頭既作偷窺，也主動的侵入。《現代豪放女》的宣傳海報，也有「強姦」的成分：觀眾可以用偷窺的角度（你走過地鐵站，你看海報，有女子被人強烈愛撫），同時也可以投入一個「男性」的位置（你便是那個不見面目的男性），認同這一種侵略。（有沒有女性認同徐淑媛？）

鏡頭既是陽性的，偷窺式的，對於女性觀眾而言，電影對她們有什麼樂趣呢？但整個社會的視覺訓練，都讓女性有一雙「男性的眼睛」。而且很多時候，女性對於同性是更刻薄、更性別歧視的。這歸咎女性的缺乏自覺。而像《女人心》仍受女人們歡迎，甚至不介意其意識之落後倒退，最終竟是「三從四德」的變調，大底是其敘事觀點（鏡頭）並非從陽性出發，女人們十分滿足於形式上的協調，也不細想背後的意義了。但也是另一層次的缺乏自覺。所以，各位姊妹，請小心鏡頭！

姬容

「姬容」似乎譯得略為古雅，gay look是也。

「姬容」本身是一個價值判斷的字眼；本港有一個牛仔褲的廣告，是一個作其誘人狀的男子，大拋其媚眼，此謂「姬容」。推而廣之，凡是用女性語言如嬌笑、拋媚眼、挑撥手勢等誘人者，都被譏作「姬」。

傳統只有女性可作勾人行爲，且看哪位女星不是風情萬種，而媒介的主動消費者只有男性；女性觀眾對媒介女性只有認同，對媒介男性只有仰慕。

所以媒介的女性向來取悅男性觀眾，媒介的男性卻不必向女性觀眾獻媚。一旦媒介出現反常的男性——他們也笑，也刻意美麗，也意會到觀眾的存在，他們便被打作「姬」——他們最終要取悅男性。起碼目前媒介不接受男性也可以公開以色取悅女性的。

市面流行譏男星為「姬」，大概是傳統性別觀作祟。美麗動人溫柔的男子不一定是同性戀者。媒介出現美麗細緻的男子，打破男壯女嬌的局面，畢竟也是社會日漸開放的表現。

冷觀

林國輝舉行過一個個人時裝設計展，表演的七個模特兒，莫不以cool look出現。銀白慘黃的寇丹，灰黃嘴脣，黯黃脂粉，模特兒全都一笑不笑，傲視全羣的模樣。其中古嘉露更姿態軟弱，無神而散漫，一副世紀末的頹唐媚態。cool look在這個時裝展，可謂發揮得淋漓盡致。這種「冷觀」可算是模特兒的專業姿態，然若木頭的「冷觀」使觀眾的注意力全集中在時裝身上，模特兒不過是一個走動的衣架而已。

大衛寶兒、玉置浩二也是「冷觀」的表表者。寶兒只是神情冷峻，浩二感情是蒼白無神，完全不像活人。事實今夏的化粧——黑、白、紫、黃脣膏色調也是「冷觀」的裝扮。

當然「冷觀」也不單是依靠裝扮才營造出來，還得以狀近死人的表情配合。這種完全對外面環境無動於中，無色無相的「冷觀」的流行，大底也是人對於自己作為「物」的一個認識、反映。「冷觀」最重要的是人要不像人，什麼七情六慾、歡笑悲哀都不形

於色，人只是一個穿衣服的架子，一張用以調色的臉孔。資本社會發展到今天，人除了出賣勞力以外，還得同時出賣各種價值，利用種種人際關係——公關、娛樂表演、推銷員、客戶服務這類職業，出賣的實不僅於勞力，還得做一場戲好打心理戰。「冷觀」的出現，可以說是對現今僱傭市場裏人徹底地物化，整體地出賣的一種反映、反抗。尤其娛樂表演，原是對人歡笑的行業，「冷觀」此時作了護身符；人既已淪為如假包換的「物」，其他人還好要求些什麼。

重複製造明星

電視是令人厭煩的媒介，因為它必須倚靠「不斷重複」的手段，去推銷各類貨品，包括明星。原來電視明星倚靠的往往不是演員本身的素質，而是電視台給予的「曝光率」。所謂「明星」，就是一個不斷出現於某一傳播媒介的人物，久而久之，觀眾依賴這「重複性」，便造就了所謂「明星」。

電影的「明星制度」其實也是基於這種「重複性」，成龍重複地以肌肉及激情示眾，重複又重複，觀眾未購票看「警察故事」，已知道會看到些什麼。同樣史匹堡也不斷重複他的科幻人情，觀眾購票入場，不是買什麼「驚喜」，而是買「重複」。所以不斷改變形象的演員很難成為明星，譬如娜塔莎金斯基比梅麗史翠普更有「星味」，因為她更具「重複性」。

從明星制度引伸，「類型電影」的產生也是基於重複性。所謂類型電影，就是有一套既定模式的電影生產，所謂驚險片，觀眾老早知道有謀殺、災難、虐待因素，所謂文藝片，觀眾又知道這是「男

歡女愛」。現在發展到連cult movie也成為類型電影，由於不斷重複，觀眾便知道所謂cult movie大概都是談論同性戀、吸毒、亂倫等所謂「不正常」題材的電影。因此，「導演」便是「類型電影」的明星，希治閣是驚險片的明星，杜魯福是自毀性愛情電影的明星，佐治魯卡斯是科幻片的明星，這全賴他們作品的「重複性」。

文字創作，一樣有明星制度。亦舒是本港最紅的寫作明星，她的作品有七十本開外，內容完全重複，讀者也就是要看她的「重複」。《號外》是一本明星雜誌，因為它恆常地重複懷舊、消費與snobbish，某一程度上，《九十年代》、《明報月刊》、《Time》、《Newsweek》，都是明星雜誌，它們的立場觀點，行文風格取材，重複又重複，使觀眾知道買今期Time與買下期Time其實差不多，斷不會有大吃一驚的反應，這也是重複的明星制度使人心安的地方。

大概我們大部分人都是懶惰而怕事，喜歡換湯不換藥，害怕改變，所以明星制度在各行各業漸而鞏固。廣而推之，所謂象徵、語言、文化，都是基於重複而建立，重複形成制度，造就了社會的穩定，但同時重複又使制度僵化，使社會失去了生命力，何以我們會有這許多令人不耐煩的小明星、B級電影、流行小說作家、小雜誌——全因為我們喜歡重複。

無名偶像時代

《烈火青春》——夏文汐、《開心鬼》——羅明珠、《靚妹仔》——林碧琪、新秀歌唱——梅艷芳、香港小姐——高麗虹，這些組合會令你想起些什麼？

只要機緣巧合，一舉成名天下知原來並非難事。八十年代藝人偶像已是無名偶像，只要你有辦法，你一樣可以成為偶像，無論你是誰。

六十年代的明星、七十年代的天皇巨星，統統成為過去。明星多多少少帶點傳奇色彩，她(他)們的身世生活，都高不可攀，如林黛死後十年廿載，還有紀念她的影迷，《銀色世界》還寫林黛的一生；尤敏的玉女形象至今仍未湮沒；何莉莉當年在邵氏宿舍的韻事到今日仍然有資格打入八卦周刊，明星魅力，可以想見。

天皇巨星是勵志的榜樣。星海載沈載浮多年的藝人在七十年代紛紛冒頭，如鄭少秋、羅文、汪明荃、關正傑，甚至洪金寶、劉家良，莫不經過一段艱苦的奮鬥日子，方有苦盡甘來的一天。他們也不

諱言自己甘苦，他們的奮鬥為大眾所津津樂道，也有好幾位藝人獲傑出青年獎。

對於這一代，偶像已不再是「名牌貨」的天下，所謂偶像，根本不需要富傳奇色彩，更不用艱苦奮鬥，鄰家的男女孩隨時會一夜成名，成名偶像也不過是鄰家孩子。如果劉德華赤身在新區波地踢波，你會多望他一眼嗎？如果在的士高碰到林碧琪，你會驚為天人嗎？除卻包裝，這些偶像沒有本身的光芒。偶像本身並非罕物——黃日華憔悴了，可以找梁朝偉；陳玉蓮如果不肯做艷戲，自有別的女星甘願為之，反正只要有人推銷，就不愁沒有偶像。

這何嘗不是社會的一個反照？六十年代，香港社會還是很貧窮，電影電視或上歌廳聽唱片，都不是很普遍的娛樂，表演藝人多少像從前倡優，成為有閒階級的附庸，對於大眾來說，他們與有錢人有一種很微妙的從屬關係，因此顯得高高在上，高不可攀。

踏入七十年代，香港人的生產有一定的成果，這也是香港最驕傲的年代。藝人的奮鬥與港人的朝氣勃勃同是一個時代的產物，大家都相信，只要肯努力，一定有出人頭地的一天。

對於一九九七，香港竟有點夕陽黃昏的樣子——什麼也求快，不然便來不及了。做生意要短線投資，搞政治要快出招，連搞娛樂事業的也要快——花一兩年捧紅一個藝人，觀眾新鮮感過後，再第二個。所以，港視辦事亦講「效率」，搞什麼訓

練班；邵氏乾脆把訓練班結束，起用現成的——總之，便是快、快、快！以最短時間，收取最大的利益。明星與天皇巨星需要用時間浸淫，現已不合時宜。無名偶像才最合時代節拍。

汪明荃之被喝倒采又何需大驚小怪？因為時代已改變，但時代把人摒棄亦是非常決絕的，而且也是很有「效率」的。

「扮嘢」的本質

法國Cage Aux Folles過港演出，以「扮嘢」為招徠手段，扮夢露、扮米高積遜，據說維妙維肖。事實這類扮嘢手法，小至「歡樂今宵」羅浩楷扮呂奇，大至差利卓別靈扮希特勒，永遠受觀眾歡迎，成為最好的笑話素材。

所謂「扮嘢」(personification)，首要條件是扮名人之嘢。這名人必須是正面的，一是擁有權力，如扮希特勒、毛澤東、邱吉爾，甚至耶穌，二是擁有光華的，戴安娜王妃、夢露、佐治童子、尊華達之類，但絕無人扮九龍皇帝曾灶財(誰有幸睹龍顏?)更沒有人扮二、三流的小腳色(譬如說扮羅浩楷、鄭君綿……)。

扮嘢節目之惹笑，不在扮得長相似，而是「扮嘢」突出了名人的弱點。任何的「扮嘢」，總少不免有扭曲、醜化的成分，羅浩楷扮呂奇為什麼好笑呢，是因為羅浩楷突出了呂奇過於柔媚的眼神手勢、膩膩的語調，以及呂奇不自覺的道德感。這些都是呂奇本來的品質，在呂奇身上非常自然，一點

也不好笑，但羅浩楷將呂奇的特點誇張了，便顯出呂奇這女態、道德感都不合社會趨勢，因此觀眾覺得好笑。歸根究柢，觀眾嘲笑的不是羅浩楷，而是呂奇。

同樣，差利扮希特勒有什麼好笑呢，原因是差利將希特勒塑造成神經質、自大狂的笨蛋，甚至使假希特勒爬上檯面，為玩地球儀而蹦蹦跳。真實的希特勒絕不會這樣做的。

「扮嘢」表面最能表現笑話的暴力本質。有權力、有光華的名人在我們的社會完全享有財富、名譽、權勢，「扮嘢」的作用是否定這些人的財富權位，將既得利益者貶成一無是處的大笨蛋。根據佛洛依德的講法，笑話由嘲弄、卑視比我們弱小的人而產生的一種快感。但在「扮嘢」笑話裏面，更顯出觀眾的無力無能：現實生活中王妃、邱吉爾的確是一個時代的偶像，觀眾根本沒有資格嘲弄他們，唯有透過「扮嘢」，將名人醜化，達到觀眾自以為優越的目的。

因此，「扮嘢」笑話其實是一種假的權力再分配。在笑話裏面，永遠有強者與弱者、聰明與愚笨的對照，而且笑話永遠讓觀眾認同勝利的一方。笑話有極暴力本質，全因笑話源於弱肉強食：強者笑，弱者被笑。在笑話裏面，人沒有所謂尊嚴與驕傲的，被扮者固然沒有，「扮嘢」者也沒有，因為他並沒有透過角色去批評角色，他只是一個笑柄。在一場笑話裏面，唯一有尊嚴的是觀眾，因為他們付

錢去買笑。其實，推而廣之，資本主義規律就是任何勞動都可以買賣，我想，所謂尊嚴是一種很宗教性的觀念，在唯物市場裏站不住腳的。

「才女」析論

「才女」一詞，原指青樓賣藝，有文才的女性，如李師師、陳圓圓、董小宛等。七十年代「才女」一詞變了形容某類「有文才(或才能)的女性」，如此轉借委實形跡可疑。事實「才女」一詞，並非如字眼解作「有才能的女性」，要被界定為「才女」，必須有附帶條件。

首先，「才女」之「才」多指文才，而不是經商之才、治理之才，有誰叫范徐麗泰、張綠萍做「才女」？而「文才」之「文」，又專指某一類艷文，如寫閨閣小事、閒愁萬種、無語東風之類；或八八卦卦，或尖刻潑辣，如寫公子名媛，如寫哥哥妹妹，如罵小男人，如咒小女人，或諷人不會穿衣，或嘲人法語咬音不正之類。歸根究柢，「文才」之「文」還是表現女性的美德品性，如多情、善感、滋事、潑辣等等。原來寫文章文學創作也要講性別分工的。寫報章文字，男作者議政論天下，才女們情呀愛呀哼哼唧唧。即使正統文學裏一樣存在性別分工的情形；女性作者唯一在正統文學有地位的只是小說，

如英國十九世紀的小說作者，因為小說精密細緻，要求作者對人有敏銳的觀察力與豐富的感情；反之講求智性的詩體、戲劇體便是男性作者的天下。

所以女性的文才也要符合社會要求的女性身分，譬如說早期在南華早報寫政論文章的吳靄儀，或後來的毛孟靜，甚至張結鳳，都不歸入「才女」行列，並非她們無才，而是此「才」不同彼「才」。

當「才女」的另一個條件便是要「美」。稱頌一時的林燕妮、白韻琴、蔣雲、李默，據說非常的美。這「美」或可以是廣義的，才女的美不一定要像小舞女一樣濃濃艷艷，勾魂蝕骨，但她打扮趨時，顧盼嫵媚生姿，都叫做美。為什麼沒有人叫農婦做才女便可見一斑。總之長得愈美，「才女」之名便愈響。

「才女」、「女強人」這些突出女性身分的字眼，都有些「弦外之音」，前者狎玩，後者又敬又怕。現代婦女要爭取個人表現，非得犧牲傳統給子女性的利益不可。譬如說「美麗多情」的「才女」稱譽，骨子裏還是將女性限圍在閨閣裏面。

女性要掙脫閨閣的枷鎖，其間的努力與艱辛，並非是生來便海闊天空任闖蕩的男性所能得知。我也是個七歲挽着小菜籃去買菜，九歲便恩澤普施打毛衣頸巾襪子給親朋穿着，十一歲看瓊瑤、依達艷情小說的住家女，如今突然發覺有個大社會，一切只得將勤補拙，從頭學起；至今我還搞不清第二梯隊第三梯隊有什麼人在起落，不知道量子質子中子的用途與特性，摸不清政制改革的利與弊。閨閣之

害大矣哉！

「才女」再有「才」，終歸獨步閨閣，如此才女，不「才」也罷！

憔悴女子梅艷芳

(及S. Sontag, J. Kristeva)

Finde Sielle: Life has played itself out.

日前一份「倫敦書評」討論法國現代詩人波特萊爾及馬拉美的詩歌時，指出二人的詩歌是世紀末產品：語言變得片段化，充滿頹敗自傷的氣息，因為「人類狀況已處於極度不安與惶惑裏，而舊有語言不能充分描繪這情景。」——這就是世紀末，生命淪亡。

因此我喜歡梅艷芳。

梅艷芳入院事件發生後，再度出現，人變得非常瘦削與憔悴，但仍盡力娛樂大眾。

梅艷芳是本港大眾文化的一個異數；當大小銀幕有起碼五百個蘋果臉少女在蹦蹦跳跳之時，梅艷芳以極其妖嬈的墮落形象出現，一樣大殺三方。本港的大眾符象都過於健康正常，即使三十歲開外的譚詠麟、張國榮，都極其乾淨乖巧，以鄰家男孩形象出現。他們一如大眾的家庭成員：乖仔、好哥哥、聰明小弟弟，他們全然順應穩定社會的要求。

而梅艷芳，永遠有點神經質、搖搖欲墮、末日

將至的感覺。她的流行顯示社會不穩定的一面。如果我們相信大眾符象是集體潛意識的投射，梅艷芳就集合了大眾的死亡傾向，並發揮光大。她的魅力，屬於不安與惶惑的世紀末。

香港過分歌舞昇平，健康正常，以致流於浮淺——我不認為繁榮穩定便是一切。

同樣的理由，我喜歡S. Sontag與J. Kristeva的臉：念過書的女子，非常之焦慮、疲乏，但仍堅定有力。她們的評論文字充滿冷靜清晰的詩性，情理並茂。她們的文字表演做得這樣好，本人又這樣此志不渝地憔悴，一如梅艷芳。

膠片的魔法

你記得慧雲李嗎？你記憶中的慧雲李是《亂世佳人》中美麗倔強的郝思嘉，還是她年華老去，跡近瘋狂的頹態呢？你記得莎莉譚寶嗎？是小女孩還是外交家呢？記得馮寶寶嗎？是小白龍還是武則天呢？

膠片便有打亂時間的魔力。

文藝復興時代肖像畫的流行啟發了人類留住時間的欲望，肖像可說是人類對死亡的一種抗拒。照像的發明更進一步將這種方式普及化，大眾也有機會記下失落的時光。但照像只是片面的記錄，影像媒介——電影電視是全面的記錄，影像、聲音、行動。

膠片是反時間的，膠片上的人永不會老，事情永不改變，膠片的世界是一種自給自足、永恒的世界。膠片也超越時間，十幾歲的柯德莉夏萍(你記得《戰爭與和平》?)，未成王妃的嘉麗絲姬利(記得希治閣?)會陡然出現在八十年代，還有緩慢沈寂的芝加哥、手搖唱機、推門的升降機、蒸氣火車

頭，湮沒的過去透過膠片現在眼前。膠片實在有摺縮時間的魔力；你可以在同一個晚上見到馮寶寶叫「爹哋媽咪」和她咬牙切齒的武則天毒后形象。

膠片使人如癡如醉，使我們有征服時間與死亡的幻覺。但膠片世界以外，我們依舊，衰老，死亡。膠片只是魔法。

美其名

言語其實是烟霧彈。原始言語的產生原為表達思想、行動，但言行成了一個系統，成了文化的一部分，言語本身也不再能「客觀」地代替事實，「言語」變成一套價值觀；比較起來，數學是一套更「客觀」與「中立」的言語。我們日常用語，有所謂 euphemism，從這一套「美其名」的言語，可以看到我們文化的價值、禁忌。

以中文來說，最大的禁忌是性，以及與性有關的行動。euphemism 在童言裏已經開始，我們叫小孩小便為「屙殊殊」，叫小孩的性器官「啫啫」；成年人語我們說：「那話兒」、「那處」、「私處」（「私處」為什麼不是腋下，那裏一樣不見天日，又怕搔窩，私處得很呀！），比較講得明白的叫「陰部」，最直接的反而是粗話，但卻成了粗話，不能亂說亂講的！

還有「廁所」也有不少「美其名」，最普通是「洗手間」、「兜洗室」、restroom，臺灣人叫「一號」，美國人有稱bathroom，我記得童年時我們叫「屎

坑」的，這最直接貼切。

「屁股」也有不少別名，叫「八月十五」，叫「pat pat」，英文叫behind，身後有背脊、大腿小腿背部，但偏偏大家都明白behind，就是那一處身後。

還有「睡覺」、「上牀」等語「美其名」性交，也是語言避忌「性」的表現。睡覺就是睡覺，上牀也就是睡覺，這兩個名詞並沒有準確地形容二人的性交行為，大家已習以為常了，可要曉得人人天天都「上牀」、「睡覺」呀，大家似乎不會將此「上牀」與彼「上牀」、此「覺」彼「覺」混淆起來，聰明之至。

另一個禁忌是對階級職業的稱呼，故凡為社會卑視的職業都有一些「美其名」，如「傭人」叫「domestic helper」，「信差」、office boy叫office assistant，化粧品售貨員叫beauty consultant，妓女叫「小姐」；又不見醫生、律師、教師有什麼「美其名」！

「美其名」的作用除了避忌、美化之外，還有一種「美其名」是要將事情合理化。如日本入侵中國叫做「共榮」，中國加入韓戰叫「援朝」，蘇聯入侵阿富汗叫做「軍事援助」。打開報紙，這種「美其名」充斥於市。

「美其名」是一種利用語言化解矛盾的方法。「性」是禁忌，於是語言千方百計去迴避，但「性」何必要是禁忌。「職業」低下引致某些人極度自卑，大家解決矛盾的方法便是「美其名」，但職業性質沒有改變，社會地位也沒有改變；千百個「共榮」、「援

朝」的藉口也不外是政客的把戲，企圖掩飾事情不合理的本質。

而大部分人對言語系統都視之為自然；保持對言語的警覺，其實也是保持對事情的警覺了吧。

這樣理解KITSCH

Mad漫畫雜誌。占士甸。夢露。約翰連儂(及死去的迷人丰采)。靚女(選美)。牛仔褲(及大眾青年服)。浪漫電子樂(新詩歌詞)。廣東荷東DD。方育平電影。如是者，謂之Kitsch。Kitsch為德文，意謂高貴包裝、庸俗內容的文化產品。美國文化評論者C.Greenberg於一九三九年發表一篇叫Avant-garde & Kitsch的文章，就德國、俄國的美藝發展，指出Kitsch「徒有傳統美藝形式，實質卻是廉價傷感及宣傳口號」。至今Kitsch並無隨四十年代戰爭結束而消退，反而隨着消費社會的發達，如蚤如蟻的出現。

Greenberg給予Kitsch的另一個定義，是「沒有反省的享樂」、「生活與藝術完全不割離」，Mad漫畫的線條流麗，顏色悅目，內容不過是博君一粲。占士甸、夢露、連儂成為懷舊的神像，死後仍顛倒眾生。但占士甸不過是占士甸。他沒有其他意義。夢露又如是。連儂又如是。他們不改變世界的命運。選「美」的「美」不過是卅六、廿四、卅六加一

副白牙、一雙長腿。牛仔褲不過是衣服，從不是城市魅力、野性、活力、浪漫。電子樂重複、單調、不刺激，但悅耳。新一代的士高，乾淨整潔。方育平電影，少許動人。Kitsch是這樣的美麗但安分，不會令人難受、痛楚，從而產生反省的力量。Kitsch是平面的逸樂(大白天、大廣場)，Kitsch借助美麗的形式麻醉神經。燭光晚餐、家常紅酒、蔡琴、旗袍、大衛咸美頓攝影作品、Hallmark賀卡、自殺、Ted Hughes的詩，令我們的思想死亡。

——我這樣理解Kitsch。以及我自己。

飲食消費文明化

從前在校我常與幾個女同學打趣，將來大家婚後一同養尊處優，下午去購物、做頭髮，然後一起去半島喝下午茶，互相研究對方的首飾——豈料眨眼功夫，各自當起職業婦女來，對婚姻立時打退堂鼓，但仍養成喝下午茶、吃晚膳的習慣；無論前者還是後者，用心都不在吃喝本身，而是吃喝是一種生活方式、消費形態，個人可以從吃喝消費而決定自己的身分——譬如我們都喜歡半島、文華這些舊式的地方，並相信喜歡這些地方是一種優雅的姿態。

飲食從「大碟夾抵食」(可記得ABC餐廳五元一個的全餐?)到「美味」、「可口」，再到「優雅」、「懷舊」、「閒適」，可說是滿足不同的功用。最原始的飲食消費是要餵飽肚子，現在某些老牌食肆仍強調其「經濟抵食」，可算是亂世的飲食形態。「美味可口」的飲食仍然要滿足人類飢餓的本能，但同時帶有美的成分，是較文明的飲食形態。但發展到今日，飲食消費完全是一套意識形態的包裝；可完全

與飲食無關，大家只是消費意識，而全不在意吃喝。

舊式酒店固然保留其儀表，衣裳筆挺、餐具悉為銀器作風，使顧客有高貴優雅的錯覺；新式食肆更將這錯覺發揚光大，使顧客將消費的目的轉移。最簡單莫如各式各樣的民族菜式：日本菜館有玄關，要脫鞋子，侍應雖是土生香港人，仍操極不流利的日文招待不懂日文的顧客；中東菜館有《北非諜影》的裝置，侍應都大扮其亞拉丁，只欠沒穿一隻大耳環；泰國菜館麼，米袋處處，一瓶二瓶紅豆綠豆做裝飾，侍應當然穿着窄身的泰服；意大利菜館免不了掛上一串串的空酒瓶，點洋燭，播古典音樂等等……這一切完全與食物無干，顧客花在裝設與服務的花費，遠超於食物本身——同樣的各國菜式在不那麼「日本」、「意大利」的地方吃，起碼便宜一倍。然而，各式「小日本」、「小中東」、「小泰國」食肆在香港出現，多少滿足了香港作為國際城市的投像，個人透過集體消費，可取得個人的身分。譬如說在香港能消費各地的飲食風情，足證明香港是一個大都會，個人也就是豐裕的都會市民。

飲食也像時裝一樣，成為一種與基本需要無大關連的消費；飲食不為充飢，穿衣也不為保暖。

因此，飲食形態的分野(differentiation)已不純在食物，而延展到風格的建立；這也是飲食消費的特質。所以吾等自以為優雅的婦女願意花二十元喝一杯無味無色的奶茶，只因「優雅」售價二十元。

查實茶餐廳的奶茶比較好喝。所以消費是一種高等文明，因為消費不追求物質而追求精神的滿足。故此商人將不斷建立飲食風格，販賣精神文明。

在廣東

我時常想寫一點關於廣東的：回憶從午夜四時，廣東門外的一列空計程車，及很長很長的寂寞而起。因為廣東這樣乾淨、富裕、年輕，她已自成本港優裕分子的cult。

在廣東，有這樣的音樂、聲響、電視影像、鐳射光束、那樣年輕而又打扮整齊的女子，美麗嫵媚的男同性戀娼妓、老洋人、身體豐腴的艷舞女郎、中年日本男子、大麻販子、小明星、舞者、還有酒精、汗、香水及煙草混和的性感氣味。

在廣東，到處都隱着性慾。女子被看，又看。同性戀者在咬耳朵，調情。跳舞女郎在籠中舞動。電視銀幕播着急速而無意義的影像。獨身男子找人借火。性慾從來沒有這樣張揚過。或許因為黑暗，吵耳欲聾的音樂，及因為它在地下。

還有是廣東的舞：這樣肆無忌憚的自戀與自我的身體舞動。現代的社交舞是一人舞。而且廣東有鏡。舞動便成了集體的一人表演；自我欣賞，供人欣賞。

從來沒有一個地方像廣東一樣像地獄。這許多的性慾、自我、黑暗，及不可告人的精力，廣東又多鋼鐵，人就像處在地獄掙扎。耽下去，抽大麻，吃興奮劑，與男子一晚站，聽覺遲鈍，瞳孔放大……並非不可能。這也是一種生活。甚至不言墮落，因為廣東生活也不過光天化日的影子；正如潛意識是意識的底子，也正如cult只是一種被壓抑的生活形式。

離開廣東，外面有一列長長的計程車，靜靜的候着，日間自有一個有秩序的社會：工作生產(不准遲到)，有效進取(不准調情不准吸「毒」)，離開廣東，人人再度壓抑原我。

我們只好期待另一個晚上。在廣東。

第三輯

評說

批評引發討論，提供多種可能性，批評可以是一種權威——評論者給予作品道德與美學上的裁決，批評也可以是一種有跡可尋的創作——評論者用文學理論將作品析解，然後建立評論者的思考。我寧願用後者來定義評論，因為這有更多的寬容與謙卑，而且自由愉快。我認為知識應該有這樣活潑開放的氣質。

白描

阿城：阿城小說選

李碧華：青蛇

T.S.Eliot：Dante

「這裏黛玉喝了兩口稀粥，仍歪在牀上。不想日未落時，天就變了……更覺淒涼……黛玉不覺心有所感，不禁發於章句……寶玉卻不留心，因見案上有詩，遂拿起來看了一遍，又不覺叫好。黛玉聽了，忙起來奪在手內，燈上燒了。」這一段文字，非常簡單，形容一件小事，但從短短的行章間，可見二人的關係，寶玉是無心慇懃，黛玉是有意避嫌，所以她的所感，給他看了，她便要把它燒了，她的心眼兒是死的——我常聽人說，《紅樓夢》是一本偉大的著作，但我年紀漸長，不時翻翻閱閱這書，我想我只體會它的好處來。它的好處便是「音容宛在」，讓讀者細細去體會，這便是「白描手法」。

「白描」法，將抽象的概念化成事件、人物以及聲音、光線、顏色、中國詩裏謂「移情入景」便是

了。阿城小說的特色，也在其白描手法，因而分外深刻感人。

《阿城小說選》收集了〈棋王〉、〈樹王〉、〈孩子王〉三個主要故事，幾個故事都用第一身旁述，冷靜地突出故事的主人翁，白先勇《謫仙記》將這種技巧發揮到淋漓盡至。〈棋王〉寫的是「物」與「心」的衝突、對比，在〈棋王〉裏，「物」就是飢餓，「心」就是棋道。「有一次，他在下棋，左手輕輕的叩着茶几。一粒乾縮了的飯粒兒也輕輕地小聲跳着，他一下注意到了，就迅速將那個乾飯粒兒放進嘴裏，腮上立刻顯出筋絡……終於嚼完，和着一大股口水，「咕」地一聲兒咽下去，喉節慢慢後下來，眼睛裏有了淚花。」這段文字裏，我們很清楚的見到「茶几」、「乾縮的飯粒」，動作是「飯粒跳起」（可見其堅硬），「放進嘴裏，顯出筋絡」（緊張之情）。聲音是「咕」，最後眼睛裏有了淚花」（心情苦澀）。透過聲音、視像、情境就在這感官中透視。文中「我」又說：「……我很後悔用油來表示我對生活的不滿意，還有書和電影兒這種可有可無的東西表示我對生活的不滿足……」這是「物」（油）與「心」（書和電影兒）的衝突，對讀者來說，「油」、「書」、「電影兒」大家都可以明白的，「物」和「心」就很概念化，甚至棋王及整個故事的題旨也隱在情節，對白裏面：「太勝則折、太弱則瀉、柔不是弱，是容，是收，是克。」這原是一種人生態度，但在《棋王》裏只是「棋道」，「為棋不為生，為棋是養生，生會壞性，

所以生不可太勝」，這全是下棋的原則，放諸於做人，便要看讀者的體悟了。「我笑起來，想：不做俗人，那會知道這般樂趣，衣食是本，自有人類，就是每日在忙這個。可囿在其中，終於是不太像人。倦意漸漸上升來，就攤了幕布，沈沈睡去。」故事以「沈沈睡去」一語作結，亦以「俗人的樂趣」與「衣食是本」作為「心」與「物」的總結，但作者最終沒有任何提示，只說他倦，便睡去，這「倦了便要睡」便是俗人之生，這個大家都可以明白，體會的。這就是白描的好處：人人都有這經驗，因此情懷便可同生。

〈樹王〉寫的是「新」、「舊」思想的衝突，「新」與「舊」都化為人物，「新」是有一箱《資本論》、《馬克思選集》、《毛主席語錄》的李立，「舊」是握手使人覺得「手好似被阿縫狠狠擠了一下」的蕭疙瘩，「樹」就是二人/二個觀念爭鬪之地，結果巨樹還是被砍掉了，而且被燒掉，作者看着火：「我這才明白，我從未真正見過火，也未見過毀滅，更不知新生。」「毀滅」、「新生」兩個抽象概念就在火燒巨樹上體現出來。「毀滅後有新生」在「樹王」裏變成一副這樣的景象：「遠遠可見蕭疙瘩的墳脹開了，白白的棺木高高托在墳土上，陽光映成一小片亮……原來放棺材的土裏，狠狠長出許多亂亂的短枝。……蕭疙瘩的骨殖仍埋在原來的葬處。這地方漸漸就長出一片草，生白花……大家在山上幹活時，常常停下來望，便能看到那棵巨大的樹樁，有如人跌破後

留下的疤；也能看見那片白花，有如肢體被砍傷，露出白白的骨。」「新生」與「毀滅」在這段文字裏交織，「白」是棺木，是花，又是骨，植物是「短枝、草、樹椿，又是一個疤，這些視像顯現破壞與新生的夾縫裏，還有一點創傷，但作者只用景物的對照（棺木、陽光、白花、新枝等）表現出來。這是白描之美。《孩子王》的結構略為散亂，文字還保留作者一貫白描的風格，篇幅所限，從略。

而李碧華的毛病，正敗在白描之上。她的雜文文字極精鍊，內容我個人以為是淺薄的，不外是寫點假哲學，人到情多情轉薄，戲子無義婊子無情之類，不過反正人人皆如是，也不能單指責李碧華。《胭脂扣》、《霸王別姬》到《青蛇》，正是每下愈況，作者愈趨概念化，作品尤其雜文的綺麗風格由堆砌而成。

《青蛇》的概念可資發展的，起碼小青勾引許仙便可使素貞、許仙、小青生出極纏綿的三角關係來，不過很可惜，作者對情慾只徒得一個概念：情慾是：「平凡的愛，與關心。噓寒問暖，眉目傳情。一種最原始的感動。」情慾是：「男人，男人。/這樣的春心蕩漾，春情勃發。」情慾是：「天色變成紫紅。像一張巨網，碧華綺麗地撒下來。世界頓顯雍容閃亮。——一種魅魅不可告人的光亮……不知是寒冷，還是潮熱，造成了顫抖。折磨。極度的悲哀。萬念俱灰。」第一段引句是寫素貞對愛情的冀望，但「平凡的愛、關心」，「原始的感動」到底是

怎樣的？「男人，男人。/這樣的春心蕩漾……」到底是怎樣的「春心蕩漾」？最後一段引文是寫許仙與小青造愛，作者卻用「綺麗、繁華、雍容、折磨、悲哀」等形容詞去堆砌——但到底是怎樣的？人人對綺麗、悲哀的解釋都可以不一樣呀！又例如寫小青再見許仙：「驀然回首，那人是許仙。比起第一次，他老了。」就這樣，許仙怎樣老了？不知道。寫許仙反目：「他改顏相向。嘲弄更濃，嘴角濺出一絲笑意。」怎樣嘲弄？唯一的答案是「嘴角一絲笑意。」大堆沒有實質的形容詞，令「青蛇」完全脫離讀者。

「青蛇」還有很多很多的毛病。人物性格僵硬、情節突兀（法海為何要勾引許仙？素貞為何於文革被釋？）句調不統一（一時人物互稱相公娘子，一時又用僱主、解僱等現代詞彙）、意識保守倒退，歧視女性（新繹白蛇傳，小青既可勾引許仙，但書中仍鼓吹女性以色相換便宜方便、聰明女人要裝笨等小腳婦女思想），……不過這已在「白描」的範圍以外。

艾略特於《Dante》一書提出，他個人以為整個歐洲文學史裏，能鼎足而立的只有但丁與莎士比亞。但丁寫人情的深度，莎士比亞寫人情的廣度。但艾略特以為但丁是一個更普遍的作者，因為他擅用白描、光、聲、色是他入境的手法，反之，莎士比亞便利用英國語言的獨特性來營造氣氛，對英國文化背景及文學傳統不熟悉的讀者，讀莎士比亞很困難，反之，但丁便淺白得多。所以艾略特認為，

學習寫作的人，學習但丁的手法，如果寫得不出色，充其量只是平庸無味，但學習莎士比亞學得不好，效果便慘不忍睹（如李碧華《青蛇》，雖然她沒有學莎士比亞。）不過我相信，作品要有廣度比深度更困難，尤其香港這樣狹窄短促的空間時間裏，任何文藝作品要表現廣度，便受到地域/歷史的客觀限制。李碧華的失敗也不止是她個人的失敗，香港作品先天枯萎其實是一個集體性的現象；西西、蓬草、鍾玲亦不見得高明得那裏去了。所以對於香港回歸中國，我個人還是有一點期待的。

白描寫的是「人之常情」。一個作品有沒有感染力，就要看這「人之常情」；譬如說，早上醒來，喉頭有點苦，夢境隱約，人在這時候便會覺得軟弱……這是人人都會遇到的事情。譬如飢了想吃飯，冷了要穿衣，晚上疲倦的時候見光更會覺得刺眼，因此想戴黑眼境，這又是人之常情，大家都明白。如果作品能表現人情的深度廣度，我不覺得這是作者有什麼偉績，只不過是作者能夠精確的記錄人之常情，讀者與作者就在文學作品裏面彼此觀照。紅樓夢的好處也在讀者在作品裏能找到自己的常情，如果被感動，或者誘發沈思，都是因為自己過去生活的經驗。這就是文學作品迷人的地方：作者與讀者其實是心心共生。文學作品是我們慌亂的生活的一個憑藉。

當然文學也有社會作用，這裏且按下不談。

情人 THE LOVER

珍摩露，畫外音：「你對我說：我愛妳。我說：等等。我想說：要我。你說：去吧。」——《祖與占》的第一句對白。

瑪格列特·杜哈

瑪格列特·杜哈(Marguerite Duras)，法國「女性書寫」作者，著有《林中的日子》、《杜哈三部曲》，劇本有《廣島吾愛》，由阿倫·雷奈導演（進念有演），一九八四年八月出版新作《情人》，瞬即成為暢銷書，並得法國Concourt文學獎。

《情人》一書，可視作八十年代的《金鎖記》，其愛恨纏綿可與張愛玲媲美，但小說結構，文字卻絕對的現代化——畢竟張愛玲再好，也只是三、四十年代中國的產物。現代社會孕育現代的感性。

《情人》最大的特色在其結構；她不是張愛玲那種流水式作業，也並非福拜爾的隨想式寫作，《情人》的結構可以說是現代詩圖象主義(Imagism)的擴張，《情人》的故事由一連串故事、隨想組成，一

組思維與另一組之間沒有必然的關係，既沒有時間的連貫性，亦沒有空間的轉接，因此《情人》的故事結構就像一本散亂的日記。她雖然打破時間、空間的必然性，但《情人》卻有非常統一的調子：緩慢、憂傷、安靜。《情人》這故事是這樣開始的：「有一天，我其實已經老了，有一個男子走來跟我說：『我認識你很多年了，他們都說你美麗，但我覺得你比年青的時候更美麗。因為你的臉孔。』」第二段是：「……我十八歲的時候……一切已經太晚。我很急速的老去……」第三段：「我今年十五歲。正在西貢河的一艘渡輪上……」

《情人》的結構另一個特點便是 persona 的游移。第一身與第三身敘述的交替。有時候是「我」，有時候是「她」，最激情的場面裏「我」卻往往變成「她」，譬如寫到這十五歲女子怎樣兜搭一名中國男子，而她是處女，但性愛描寫全用第三身，營造一種冷靜的色情。

《情人》打亂時間的另一方法便是時式的轉換。《情人》段落裏的時式完全沒有提出，時而現在式，時而過去式，即使在一段文字裏，也有這樣的錯亂。

因為《情人》有這樣「隨機」的結構，《情人》的情節也錯綜交替。「情人」其實應該是「The Lovers」，因為書中有的「情人」，既是主角的中國情人，也是主角的母親，弟弟，寄宿學校的女同學，每一段關係都充滿極強烈的愛慾：「事事這樣

安靜，遙遠，我們是這樣的一家人，我們永遠不望對方。我們只不過不幸地是同一個母親所生……我們陷我們母親於絕望之境，因此……我們恨生命……母親可以死去，但她沒有。她只是生活，非常的不負責任……我們愛她，愛到不再愛她的地步。」……「對他的慾望令我心力交瘁……慾望……走向滅亡的歡悅」，因此，「情人」表面那個「十五歲法國少女與中國男子相戀」只是一個主題，其中還有這許多 sub-plots，豐富了愛慾的層面。

《情人》的文字是好的，很有存在主義小說無色無味的透明性。像羅蘭·巴特。

但《情人》散佈的意識卻很有問題，任何對《印度之路》、《非洲之旅》、毛姆小說的批評都可加諸《情人》身上，《情人》可說是優等白種人的傷感作品。在意識的層次上，《情人》和三毛的作品一樣倒退，甚至可說是一種無聊的異域風情，當然《情人》的寫作遠比三毛優秀。但如果只從意識去批評一部作品，很容易犯上教條批評的毛病，但如果無視於一部作品的社會、文化意識，又變成了純文藝。因此《情人》是一部極優秀的純文藝作品，對於二次大戰前後越南國土的殖民地問題、種族衝突並沒有反省與探討，反之，主角相當自滿於作為白種女子擁有的特權，《情人》可說寫盡了沒落的殖民地主人/小資產階級的情懷。《情人》是這樣色情、纏綿、感傷，不近人間煙火。

女性書寫

「女性書寫」是婦女運動引發的問題。女性主義者認為婦女運動是一個全面的改革，而語言作為思想的製造者，就成了女性主義者鬥爭的目標。瑪格列特·杜哈也認為自己是一個「女性書寫」作者。她早期作品的書寫特色是不及物，不及人，譬如說：「不要受苦。」「從來不說你好，不說早晨，不說謝謝。不說話。」即使《情人》裏也有這樣的特色。女性主義者認為現時的語言系統都是男權意識的產品，女性書寫的目的便是要推翻這套有性別壓迫性的語言系統。但目前「女性書寫」仍沒有一個明確的大方向。

法國的婦運思想還是激進思潮都比較成熟，因此有「女性書寫」的出現。香港也有「女性書寫」的，但定義非常可笑，打開任何一張報章，大寫其搬屋法、日月如梭觀、埃塞俄比亞同情心的便是「女性書寫」。即使在文字工作上，也有男、女分工這回事。女性作者擅閒文艷詞，男性作者擅說理罵戰。我發覺大部分女性作者的缺點便是缺乏一套完整的思想架構，因此作品缺乏智性。我想這是因為女性一直都沒有較好的邏輯訓練，因此思想混亂，作品便流於閒、艷、煩。目前的社會還不鼓勵女性思考。「女性書寫」我相信是一種新的寫作方法，它不再是埃塞俄比亞同情心，但也不一定要像男性作者一樣「非我化」。香港的男性作者，有較好說理能力的先天性優勢，但失諸於偉大，讀來味如嚼蠟。

「女性書寫」如果是一種改革，它不是「女性寫得跟男性一樣」，這不外是奴隸把主子推下來的叛賊式改革，嚴格來說，根本不是改革，因為制度沒有改變，但要找一套新的制度……我想這是女性作者的挑戰。

情人……

他送來一束花，給予我們這段曖昧的關係，一個完滿的結束。他從始至終都是溫柔的。我跟他的情人說：「已經整整一個季節沒見過他。」她說：「他真是個愚蠢的男人。」她又問：「或許他只是生你氣。或許他始終對你好。」我說：「我從來沒有想過為什麼。他只是不再對我溫柔。」但後來……他還是溫柔的。

感情的事……逼使我們認識很多事情。譬如說，他是個早上七時要爬起來上班的中環男人，而我可是個午夜才下班的人。這樣的社會位置就決定了我們的感性與關係：他一天是一天，準沒錯，而我總是放任的。如果沒有感情，我就從不會去發現一個人的內心，一個人的社會位置怎樣決定他的內心。如果沒有感情……他只是一個中環男人，雖然比較溫柔優雅。沒有感情，他和其他人沒有分別。如今，連他的缺陷，他的軟弱我都清清楚楚。

來到我們這年紀，如果感情的事，還有一點兒進益的話，那絕不因為感情是什麼浪漫情懷，美麗哀愁，而是它給予我們的智性，一種最溫柔與深刻的啓示。感情的事……它是一次又一次的疲憊的

襲擊。在這一次又一次的疲憊之間，我漸漸的、少少的平復，而且很吃力的在這平復的時候，寫下一點點文章。因此，寫作的時候，我總是愉快的。純因這是一種豐足的啓悟。

感情的事……時常都令人快樂。

法蘭雅絲， 她的名字是法蘭雅絲

(法蘭雅絲只是一個很普通的法國女子名字)。

法蘭雅絲·沙崗
(FRANCOISE SAGAN)

報載沙崗得心臟病，正陷入昏迷狀態。沙崗成名作《日安憂鬱》，一九五九年出版，其實寫得甚壞，《日安憂鬱》之可以盛名，大底是出於十八歲少女的緣故。其後沙崗甚多產，是寫流行小說的能手。她的第二部作品叫《一個肯定的微笑》，寫的也是學生少女的故事，那是寫《日安憂鬱》五年之後的事情。七零年她寫第一個話劇《樹下的鋼琴》，同年該劇在Theatre De L' Atelier公演。接着她寫了《陽光與冷冷的海》，《靈魂的創傷》，《失落的側影》等，刻畫的是中年女人的心境。

沙崗的小說其實是她本人生活的一種寫照。在《Responses》一書中沙崗接受記者訪問，表示她筆下那種無所事事，喜好生活享受，吃生蠔喝紅酒駛小跑車兜風晒太陽渡日的女性就是她自己。沙崗本人以寫作為主。

沙崗小說本身無甚值得談論，反正每一本都差不多，過目即忘，看時不會悶，不看又沒有損失。她是「法國亦舒」。她有同樣的感性，以晚期作品為甚。內容不外寫(一)女人(二)中年女人(三)嫵媚的中年女人(四)嫵媚而有文化修養的中年女人(五)嫵媚，有文化修養但寂寞的中年女人(六)嫵媚，有文化修養而寂寞的中年女人的愛情故事……餘此類推。

只有《靈魂的創傷》一書寫作方法有別於一般流行小說，本書以日記、傳記的方式貫穿，先寫沙崗自己怎樣構思故事：「我應該這樣寫：(沙巴仕跳上樓梯，一跳四級)。我應該喜歡這樣的角色。但不幸地，巴黎的庸俗，或許我自己的，令我失去我最瘋狂的異想。我第一次想這故事，大概是一九六八，六九年的事吧。現在我不大想了。甚至不大想自己的年紀。我三十五歲……」這是書的第一章，第二章是「沙巴仕」的故事。然後中間沙崗這作者又插話，因此沙崗在這書中擔任雙重角色，一個說書人，一個作者。說書人是在故事中，作者卻獨立於故事外。說書人沒有名字，只有一個抽象的身分，如幽靈，在說一個故事。所有的小說都有一個說書人，有時用第一身「我」，有時隱身，但牽引故事的發展及對故事下註腳。例如「紅樓夢」，說書人不是「我」，但甚麼「原來這黛玉兼絕代之姿容，且稀世之俊美」等便是「說書人」的觀點了。而所謂作者，如假包換的沙崗本人是也。通常一部小說，作者是不露面的，現相的只是「說書人」。《靈魂的

創傷》打破了這一般的做法。

我最近見沙崗的作品是八二年出版的，我連名字也忘掉，也提不起興趣買。以前沙崗我倒常看，歪在牀上看，過日神，麻醉神經。

法蘭雅絲這名字的意義

沙崗有寫得流暢的小說，但沒有寫得深摯動人、結構奇詭、文氣磅礴(及所有古典文學批評用的抽象字眼……餘此類推)的小說，但「沙崗」這名字本身也有意義。「沙崗」這作者因為寫了某一類的作品，所以久而習之，「沙崗」這名字等於「富裕」、「優閒」、「巴黎」、「中年女人」、「交響樂」、「紅酒」的總和。於是乎沙崗的讀者也叨了光，讀沙崗表示讀者也有「巴黎」、「紅酒」、「優閒」的感性。

正統的文學史更強化作者(家)、作品作為名字的意義。懂英文不懂莎士比亞是個老粗，懂意文不懂但丁，懂俄文不懂戰爭與和平，懂中文不懂紅樓夢……全都是有辱文化。

如果一個人說，他最喜歡的流行小說，是文雋在東方連載的《她來自廣州》，跟一個人他最心愛的流行小說是海明威，結果如何？前者是哪類人，後者是想扮哪類人，一個名字可分高下。如果喜歡看《她來自廣州》的是女人，又怎樣？如果喜歡看沙崗的是男人，如何？是「猥瑣男子」，又如何？

名字其實也是一種牌子。有品味的人看紅樓夢。胸無大志的人看沙崗。堅強的人看海明威。粗卑的人看《她來自廣州》。

這也是文學批評的一種惡果。爲什麼市井輩不能、不會、不想看紅樓夢？爲什麼男性讀者不合看沙崗？從前柳永、周邦彥的艷詞多在妓院流傳，不能登堂入室，爲什麼今天又跑入教本裏呢？西廂記以前是淫褻的作品，今日又成經典。

名字現在不是一個隨意的代號，而是一個定義。但定義其實是沒有意義。柳永詞、西廂記便是好例子。

法蘭雅絲、還是法蘭雅絲

(法蘭雅絲只是一個很普通的女子名字：她喜歡享受)

文學批評其中之一的功用便是執着一套文藝法則，做批評，下價值判斷，分優劣。這樣一個很矇糊的法則之下，紅樓夢是佳品，海明威是佳品，沙崗是劣貨，她來自廣州是劣貨。這套矇糊的文藝法則，大底是前人的一些價值，意見。

但我喜歡紅樓夢，不喜歡海明威。喜歡沙崗，不喜歡她來自廣州。我的喜惡與是非觀念不相衡。

文藝法則/文藝批評理論我想是有的，也必須有的，這也是這一個時限下，我們這一代的價值是非觀，雖然很可能轉瞬間我們的守則會被全盤推翻。然而，在新的價值是非未湧現之時，我們也只執着一套現存的守則，因爲這套守則爲大部分人接受。

但如果一個作品能夠使讀者有享受，精神投

入，爲什麼不是好作品呢？一直以來知識人壟斷了評論，壟斷了歷史，可能很多使大眾享受的好作品早被丟進溝渠，不見天日，所以知識人喜歡一些有知識才會欣賞的作品，鄙視一些他們不能壟斷的作品，製造牌子。

一個普通的女子的名字

我覺得做人最苦惱的事，便是問題沒有答案。這篇文章是我思索的一個過程，但愈想愈跑出許多問題來，我歪在牀上看沙崗的日子……從不想這些。我覺得那時候比較能夠享受生活。

如今，連看沙崗也使不得了。

此心極傷，何以解憂。

前陣子離開上一份工作，從公司撈了好一把稿紙，如今竟用得七七八八。此刻我才知怔忡，那是離開工作時全然不覺的。

真的，許多的知覺都來得太遲——還沒有生活過，已經死掉了。

張潔《方舟》——中國婦女

張潔的《方舟》並非特別出色的作品。在這裏談論張潔的作品，純因她是中國目前少數有意識地討論婦女知識婦女境況的作者。

在中國，大部分作品都離不了(1)反映現實(2)追求理想。因此，閱讀中國作品絕不能抽離社會現實，事實文藝作品往往是社會風氣的指標。——文學性的閱讀對中國作品不管用。也因此，讀張潔的《方舟》，其實在讀張潔中國社會的婦女觀。

張潔的作品，一直有「主題先行」的特性(毛病)。張潔成名作《從森林裏來的孩子》(七八年)，只是一篇歌頌打倒四人幫的樣板作品，而且還不時出現「你要盡自己的一生，努力地用它服務於人民」等宣傳句語，較為人熟悉的《愛，是不能忘記的》(七九年)是「人道主義」、「傷痕文學」時期的作品，作品表現的是至高無尚的「精神愛」，其「至高無尚」之處根本非凡人能想像，而《方舟》(八一年)也就徹底表現職業知識婦女的「苦、苦、苦」——張潔對婦女是同情有餘，批判不足。

《方舟》的主題是「——你將格外地不幸，因為你是女人……」(見於作品扉頁)。《方舟》是三個離婚婦人同住一屋，各有各的苦處的故事。三個女人之間並無深刻的感情描寫，作者將三人安排一起恐怕只是圖方便，以免場景太多，無寧說，這是三個獨立的故事，表現離婚中年知識婦女面對的困難。

作者展示該三名婦女生活處境：其中一個患風濕病，還得拾煤球、洗碗、打油。三人的「家」是一個永遠沒有熱水、杯子、米飯的屋子，下雨天漏水，冬天招風。對於生活的困難，作者歸結這是「制度」：離婚婦人根本沒有分配得房子，物質匱乏是一苦。

同時三名婦女又受到各式各樣的「性」歧視：鄰居經常查看女人家中是否有野男人，一個因年華老去而自卑，長得稍好的又覺得男性上司諸般暗示，一個更為流言所傷，被指責與外賓有「那個」而遭調職……幾個婦女雖然受盡了子虛烏有的「性」折磨，不過，到底還有一點希望：「結婚？談何容易！現在黃花閨女還嫁不出去，何況她這離過婚的，四十歲的女人……而且人年紀愈大，便愈發地清醒，愈發地清醒，便愈發地難以結婚……」想結婚又不能結婚又受到「過分」的「性期望」是此等婦女的第二苦。

女人之苦總少不了為兒女，婦女因要獨立生活，不能全心照顧子女，心生歉疚：「她覺得她真不該結婚，更不應該把蒙蒙生下來，假如她沒有為

兒子準備好一切！」離婚婦女在「母愛」——「時時服從於自我犧牲的本能」與「自我」之間掙扎。而且，她們還一廂情願地希望下一代長大「成人真正的男子漢」，「但願她們能夠懂得，做一個女人，真難！」限實於「母親」的「天職」婦女發展自我時永遠拖一條「母愛」尾巴，是婦女第三苦。

而最後，每個角色都有她們事業的苦處：一個是視創作爲生產但偏「孤苦無望」的電影導演，一個是「喜歡高談闊論辯論法和唯物主義」卻又給人批得死去活來的評論員，一個是「勤懇而踏實，英語水平過硬的」但爲調借而折騰不堪的翻譯員，這都其實是任何人會面對的苦處，無分男女。

張潔雖然反映獨身婦女的境況，提出「莫非男人和女人之間也存在着一道性別的鴻壑……那麼在歷史發展的這一進程中，是否女人比男人更進化了，抑或是男人比女人更進化，以至他們喪失了在同一基點上進行對話的可能？」而且張潔更不厭其煩的借主角大說道理：「這是涉及我們女人的權力的問題。我丟棄了、犧牲了許多東西才力求得到它。還有很多女人也在爲此而奮鬥。婦女的解放不僅僅意味着經濟上和政治上的解放，還應該包括婦女本人以及社會對她們存在的意義和價值的正確認識。婦女並不是性而是人！」張潔的主觀意願是提倡婦女的解放，但張潔的婦女觀卻明顯受到客觀限制。她提倡的所謂婦女解放，還是基於相當「女性」的理念。張潔並沒有爲「女性」下一個新主義。

張潔的「女性觀」是：「她多應願意做一個女人，做一個被人疼愛，也疼愛別人的女人啊」及「……她上哪兒去哭呵？她不像別的女人，可以躲進丈夫的懷抱，把眼淚流在丈夫結實的胸脯上，在丈夫的安慰和愛撫裏，使感情的風暴得以平息」，男女的關係應該是「像月亮伴隨着太陽」，所以女性是「愛人」及「被愛」、「被安慰、愛撫」及「伴隨」着男性的，女性的從屬與被動地位，再清楚不過！因此，《方舟》裏面三位婦女只能說是「修正」的婦女，離「解放」甚遠。起碼幾個主人翁都是極被動的角色，並沒有反省，質疑「婚姻」、「母愛」、「被愛」等女性品質，對婚姻、家庭、生產制度亦無檢討。

婦女問題在中國不能說很嚴重，中國的社會制度，有利於女性爭取最要的社會位置：男女必須勞動。密集的育嬰，教育服務，一孩政策，致使婦女獲得經濟能力，減輕生育的負擔。但凡社會改革，必須有制度法律及意識形態的改革；前者是顯然易見的，而後者卻不易改變，而意識可使現存社會現象合理化。中國有較合理的生產制度，不代表半邊天果真撐得起來；性別生產分工/政治權力不平均分配的情況仍然存在，殺女嬰事件亦顯示改革亦未完成。而且女性加入生產行列，導致更畸形的不平等，所謂「進步」女性便是「又生孩子又煮飯又上班」的「一腳踢族」，即如《方舟》的女性。

追求解放的不但是婦女。張潔不能將婦女的掙扎提昇到「人」的層面，犯了將問題「局部化」的毛

病，而且這毛病非常危險，使人誤以為婦女運動不過是一小撮「問題女人」的事，事實婦女運動基於「人生而平等」的信念，這信念引發婦女運動，但也是反鎮壓、反從屬、反建制、反既得利益的。因此西方的激進婦運團體每與反核、反戰、反種族歧視、甚至同性戀運動者掛鉤。因為此等社會運動都在爭取少數分子/平民的利益。如果婦女追求解放，但不追求民主、個體自由(言論、宗教、結社、集會、示威、罷工)，「解放」並不徹底。溫和的「婦運」經常被人視為「中產階級的小玩意」，純因它將婦女問題「局部化」，並無動搖到執政/當權者的權力中心。到頭來，婦運不過粉飾太平。因此我認為張潔的婦女觀是反動的，因為她提出問題的當兒，同時向傳統的「母愛」、「性被動」等觀念徹底投降，不但不能推動改革，反而使「婦女解放」陷於「小玩意」的險境。

至於我本人，我不認為激進婦女運動可以在香港/中國推行。從反核及爭取直接選舉事件可見香港的民衆根本沒有力量；連關係人人的核廠及直接選舉制都落得如此下場，更遑論照顧少數人利益的婦女運動/同性戀運動了！而我覺得，生活在一個不能實踐自我信念的年代/社會是可悲的。

亦舒是女性鴉片

迄今亦舒已經出版了七十五本小說、散文集，此外，亦舒的小說也被香港電台改編成「城市故事」，她的《玫瑰的故事》、《朝花夕拾》又拍成電影。其兄把她的小說「看」了又「看」，只差未「一看」、「二看」、「三看」。

黃維樑在《香港文學初探》則認為亦舒比一般流行作品有書卷氣，因為「亦舒有流麗機智的文字，有文學典故，有對文人的批評，有智慧性的人生觀察」。名人介紹更少不了亦舒的份兒，亦舒除了小說風靡一時，本人亦甚具魅力，引起諸多閒言。雖然在《我看亦舒小說》當中刊了她的照片，對她苦心營造的神秘魅力起了一個不少的打擊，亦舒迷發覺「亦舒原來是個長相普通的女人」，多少有點失望。不過她的小說還是如日方中，受到千萬讀者的愛戴。

亦舒的成功，已不能單以文學通俗文學的批評角度來界定她的位置。事實她的作品萬變不離其宗，結構鬆散、文字單純，但她的作品卻很能反映

現今社會某階層的精神面貌，她的作品受到普通大眾的擁護，顯然是這精神面貌引起大眾的共鳴。

亦舒的死硬派讀者大部分是婦女，而且階層甚廣：從勞動階級至中上階層都有。亦舒的作品能夠吸引年青婦女，無寧說她的作品是瓊瑤這舊瓶新酒，是新環境舊倫理的理想結合。亦舒很強調婦女的獨立自主，作品裏的女角都是受高等教育、職業高尚、品味良好的中產階級婦女，但她們最終的理想是覓得如意郎君；無奈沒有一個好男人，有一份好職業也是好的。現今婦女投入勞動生產，以前「綺羅願付喬木」的終生理想歸了泡，婦女發覺要面對勞動的種種壓力，同時她們又因得了經濟自主權，也不甘役於一個小男人手中。婦女的位置因此極其尷尬，既不能全心全意投身事業，又不能任勞任怨的服侍家庭，很多時候兩方面發展都不如理想，亦舒小說便給與這等婦女極大的宣洩。小說中的女子總是兩者兼備，本身條件既美貌又有學識，但又能覓得如意郎君，此郎君既英俊又富有，學識豐富，談吐幽默。即使故事沒有大團圓結局，但沈悶的職業婦女在愛情上有一段經歷總是好的。

所以亦舒小說滿足了婦女兩方面的投射，一是自身的美貌智慧兼備，二是愛情閱歷豐富。這也反映到所謂現代婦女的成功，其實是舊婦女新包裝，最終必以家庭、感情生活經歷為重，學識美貌為爭取美好家庭、感情生活的條件。這種女性典型例子和中國舊文學的名妓相若。

但亦舒的作品同樣吸引男性讀者，這也不得不歸功於她的文字功力，以及那種中產階級感性。慣讀專欄雜文的讀者，要他們讀紅樓夢式的「頭上戴着束髮嵌寶紫金冠，齊肩勒着二龍戲珠金抹額，一件二色金百蝶穿花大紅箭袖，束着五彩絲攬花結長穗宮縵……」，他們會吃不消的。亦舒的文字極簡練易明，幾乎逢識字的人都會讀，像「因為她美麗……身材更一流」的文字，小學生也會讀，這是她的「羣衆基礎」。同時亦舒小說的中產階級感性，也是大勢所趨，譬如富裕的物質生活，豐富的學識，講求生活情趣是中產階級必備的條件，中產階級既成了普羅大眾的美夢，她的小說也讓大眾有所投射。

亦舒小說是個城市幻夢，但有什麼要緊，她還給千千萬萬的讀者帶來歡樂。

亦舒功德無量，是吾等婦女的鴉片煙。

（後按：年前曾寫過一篇關於亦舒的文章，現倒不是想翻抄，而是自覺觀點有所不同，但竟找不回從前的文章，心便很虛，怕一樣話講兩次。敬告讀者，如有欺場，實屬無心之失。編輯大人請勿刪此後按語）。

香港這殖民地的故事

——施叔青

施叔青短篇小說集《慄細怨》收集了一系列「香港的故事」，企圖為這「歷史的交匯點」作一個橫切的描繪。結果施叔青走不出她自身的限制：「香港的故事」的三個作品以一個外來人的視野橫切目下的社會現象，未能貫徹這地方的歷史與成長，至於「香港的故事」的最後一個作品，則有名無實，其實不是一個寫香港的故事。

「香港的故事」的頭三個作品分別是：「之一——慄細怨」，「之二——窰變」，「之三——票房」。三者的手法類近《臺北人》系列，以不同社會背景的同種人之間的矛盾來顯示兩處地方的文化差異。《慄細怨》中的慄細是在美國受教育，從事視覺設計的職業女性，《窰變》的方月則是臺北旅港的女作家，也是美術館資料員，《票房》的丁葵芳是唱京戲的青衣，靠教教功架票戲為生。三個女人背負不同的包袱，慄細是洋人眼中的中國人、中國人眼中的洋人，方月則周旋在同樣虛偽的高級洋人與上等華人之間，丁葵芳呢，在只懂粵戲的人中間企圖

以唱京戲營生。三個中國女人背着美國、臺灣、大陸的文化包袱，來到這小島同樣格格不入，懸疑不安。

《慄細怨》和《窰變》都花很多篇幅寫「殖民地風情」，雖然很多時候只流於「風情」二字，欠缺像王春明《我愛瑪莉》，《蘋果的滋味》對殖民心態尖刻的批判。

慄細本身其實已是殖民地的化身，她雖然是中國人，卻在美國受教育，更嫁了美國人，日常喝加州的葡萄酒，喜歡鋼琴酒吧，而且沈溺於性愛的歡快。然而慄細在洋人的眼中始終還是中國人，所以慄細的美國丈夫狄克厭倦了東方風情，還是捨棄慄細而取同種人，慄細的情人洪俊興是「純粹的中國男子」，一個「處處比自己差的人」，令慄細無法不有一種「高他一等的優越感」，這個像「一張老掉牙，可是又很溫馨的粵語片」的男人，他的出身只是「在北角市場、灣仔的街上迎面走來一羣面目模糊的碌碌小民」的一分子，慄細嫌棄他，慄細又甩不了他；《慄細怨》雖然是一個愛情故事，慄細這人物卻可以同是一個帶有政治色彩的analogy。

「香港就是這點奇妙，不同的人，不同的東西全擠在這一小塊地上，湊在一起」，這大概就是《慄細怨》對殖民地下的註腳。不同的人 是慄細、狄克、洪俊興，不同的事便是白色空心磚、紅木家具、「諾曼第」與「北京樓」、英文、廣東話的對照。

〈慳細怨〉透過兩個角色寫兩種生活方式的矛盾，結果慳細對洪俊興的屈服似乎將矛盾化解了——化解的工具是金錢。

〈慳細怨〉是以慳細的視點寫成，作者對慳細的內心多方剖析，而且充滿同情的筆觸，慳細追求物質、享樂，以致妥協並沒有受到作者道德性的批判。〈慳細怨〉欠缺鮮明的政治立場，只作了描繪而沒有批判，因此〈慳細怨〉是深具殖民地風情的小說，但並非一社會性的作品。

〈窰變〉：比〈慳細怨〉更具殖民地風情但社會性更低。方月這個臺北來的女人，既受不了「香港到處都是人」，還要過與「長得精乾瘦的廣東小販，彼此言語不通鷄同鴨講」的家居生活，也受不了慶祝聖派屈克日在香港會所摸高腳水晶杯的社交生活，方月的逃難所是中國文物的拍賣所。

如果說〈慳細怨〉刻畫的殖民地風情是美國化，〈窰變〉着墨的則是「英國式」，甚至「上海式」的殖民化。方月的情人姚茫帶給方月的生活方式是一種大上海的紈袴習慣，從把玩文物去嘍仰慕中華文化的外國人到「穿着正式的黑色洋服，在白制服筆挺的侍應者環繞中，啜飲着冰鎮適度的香檳……跳着探戈舞步」，終歸都是一個依附西洋文化而產生的Chinese response，這種生活方式其實比〈慳細怨〉的更殖民化，無寧說〈慳細怨〉中的西風其實已中產階級化，〈窰變〉的則甚貴族化，因此更有殖民地留

風。

方月這敗壞的殖民地生活方式原受到何寒天這角色的批判。很可惜，何寒天這角色非常乏力，突然出現在方月面前，指責方月「你變得很俗氣」，「又淺薄又做作」。何寒天大抵是方月以前在臺北的生活的投射，但這何寒天也是「穿着國外廉價市場的貨色，繫了條大花的尼龍領帶」的腳色，還氣盛地吹捧自己在國外的成就，他本身並沒有條件與方月作無論物質上還是道德上的挑戰，這個何寒天的角色並不能與方月的生活方式製造矛盾。在〈慳細怨〉中尚有兩種生活方式的對比，〈窰變〉花很大篇幅在陶瓷拍賣廣場的豪華（幾乎有點賣弄antithesis又乏力到幾等於零！）題旨變得曖昧不清，總的總不及〈慳細怨〉。

〈票房〉的結構很像〈遊園驚夢〉，同樣以一戲子赴宴的過程勾畫一個故事。如果純粹以文學技巧來說，〈票房〉在文字布局上仍保持水準，但如果要衡量〈票房〉的社會性，這是一篇十分失敗的作品。丁葵生是大陸來的京角，但卻不見得肩負了中國的包袱。她來到香港最大的矛盾是職業上的——環境變遷，所以她不能再唱京戲為生。丁葵生沒有她獨特的生活方式（像慳細、方月），她其實生活得像其他香港的貧苦大眾一樣，丁葵生也沒有她獨特的意識形態。〈票房〉並不能藉着丁葵生寫出香港獨特的地方——華洋雜處，高度物質化，反而閒角陳安妮能

寫出某些中國人利用中國藝術討好殖民地統治者的嘴臉。

丁癸生故事可能有一個啓示：丁癸生所處身的低下階層生活，基本上還是接近中國傳統的蟻民生活，反之方月、憐細的中上層生活，才更見殖民化，物質化，更具香港特色的。

「之四——冤」這故事我覺得很難與上列三個作品相提並論，基本上〈冤〉只是一個以香港做背景的故事而不是一個「香港的故事」。〈冤〉很有早期施叔青小說的影子，以瘋癲、死亡為題，刻畫一個「不正常、狹窄的，患了分裂症的世界」（白先勇）。主人翁吳雪是一個癡狂的婦人，向英首相請願，一步一步，作者向讀者剝落一個扭曲的反邏輯世界。這是個自成一國的小說，是寫一個人的內心而非一個社會現象，更不是顯示香港面貌的故事。

總的來說，〈憐細怨〉是幾個作品中最完整的一個，能夠發揮中西文化交匯的衝突，更突出了物質駕御文化的結果。〈窰變〉雖然能把握某撮人的生活形態，但欠進展。〈票房〉流於模糊，不能勾畫大陸來客在香港生活的輪廓。至於〈冤〉，你可能會認為應該放在《倒放的天梯》裏。不過，依然很有趣！

作家明星

如果佛洛伊德「潛意識的言辭」是有效的話，白先勇於他的文學講座多次以「觀眾」一詞代替「讀者」，多少可以反映出白先勇自覺自己的文學講座，甚至自己的文學是一個表演。事實白先勇的吸引力不下於明星，講座完畢，「觀眾」一擁而上，請白先勇在其著作上簽名。然後白先勇一口氣接受了數份報章、香港電台三個節目及「香港早晨」的訪問。一個作家，風光至此，大概也算是明星了。

而所謂明星與演員最大的分別是「明星」是整體的奉獻，是整個人的包裝，相反演員本身沒甚吸引力，具吸引力的只是演員工作的成果。白先勇之成為作家明星，半推半就外，也不能說沒有被逼的成分。正如當日文學講座問「觀眾」最有興趣的問題不單是「海外華人知識分子文學創作的方向」或「港、臺、中文學的發展」等等大問題，而是「你寫的玉聊嫂，是否真有其人其事？」或「〈寂寞的十七歲〉中寫的是不是你本人？」或「為什麼《孽子》會寫得這樣恐怖？」差點要問他：「你是不是gay的？」

「觀眾」將文學作品裏的 persona 與 author 混淆。作品中的「我」有多少作家的影子全然不影響作品的價值。舊派的文學批評每每將個人與作品混為一談，直到新批評才提出「客觀作品論」，即是說作品可以脫離作者，獨立地存在，成為社會現象而非個人現象。

文字只不過是人的一部分，而文字往往不必等同整個人。正如白先勇，我以為他文字比賣相光采得多——或許我對滿面油光的人有偏見。

作家明星，幻象而已。作品歸作品，人歸人。

提防日記

日記、書信，以及小說雜文這些創作在文類上有所分別，譬如日記體必是「×月×日、晴、陰、雨」；書信是「××先生、小姐」；小說雜文則有一定的格式，粗略的說，有故事悉為小說，有主題而抒發的文字則為雜文。當然還有詩、戲劇、戲劇詩、散文等等文類，不贅。但在社會文化上，各類文體皆有不同意義，譬如日記是自己寫給自己看的，書信是一個人寫給另一個人看，而小說雜文則為寫給讀者大眾看。

西方社會對隱私權特別重視，因此日記、書信必須絕對保密，偷看人家日記及擅拆別人書信都是極不道德的行為。小說裏也藉「偷看日記」及「書信」這回事大造文章，瓊瑤小說裏女主角的日記常給人家偷看。

電影也不乏偷看日記的情節，《用愛將心偷》也有，英瑪褒曼《狼的時刻》也有；「偷看日記」是一件非常戲劇化的事情，往往改變了劇中人的一生。

公眾人物（尤其是文人）似乎沒有這樣的隱私

權。政客、演員這等名人多以自傳或傳記留世，反而很少以日記示人(是否他們不記日記?)。文人的日記、書信，充斥於市，維珍利亞·維芙(Virginia Wolfe)的日記足足有四大冊，魯迅的也是全本，最近蘇菲亞·托爾斯泰(托爾斯泰之妻)的日記又面世，「安妮·法克的日記」(The Diary Of Anne Frank)，已躋身中學教科書之列。「日記」這該是「隱私」的文體，也可公然付梓，讀者也不必負着「偷看日記」的罪惡感，堂而皇之的閱讀了。

「文人日記」有什麼好讀？讀者讀「日記」，不外只是兩個原因：一是「日記」本身有文學價值，呷之有味；二是「日記」暴露文人的「另一面」。自傳或傳說，經自述或口述，多少文過飾非，不可盡信，唯獨日記，原先並不打算讓普天同慶，大家齊齊讀之，因此最隱私，也最真。「文人日記」之有市場，也是這兩個原因衍生。政客、演員等公眾人物，不擅於利用文字，他們的日記文學價值極有限；同時文字是最天花亂墜的媒介，給予讀者極大的幻象，因此讀者很有興趣知道作者的「另一面」。這方面讀者是很「八卦」的。他們對作者有全面的需索——不但要知道他(她)的作品，也要知道他們的為人，他們和什麼人有過什麼關係等等。

查實「文人日記」是否有文學價值，是極大的疑問。所有的文學都是經過剪裁過濾的，華滋華斯也說「詩是熱情的流露，但要經過時間的洗鍊，昇華成記憶」，一時間的激情不足以成爲好文學。恰好

「日記」便是這瞬間的激情的記錄，沒有經過智性的過濾。「文人日記」會有文字價值、歷史價值，但不一定有文學價值。「日記」再好，只是未鍊的金，未磨的璞玉。

無論是文人本身，出版商以及讀者，在這交關也請多自重，提防「日記」。

NOTES ON CLASSICS

——亂世佳人

Classics: Classics，也就是經典，我是說，經典電影，它是一座獎牌，一個紀念碑，一張老去的照片(及破碎的臉)，或只是一隻舊玩具——物品本身沒有意義；如果有意義，只是在當時有意義(比賽、戰爭、記憶、童年)，事情過去，物件只是佐證。於是我們有經典電影。

經典電影最大的意義便是重複，經典重複上演，觀眾又重複去看。譬如《亂世佳人》。經典電影最初對每人不一樣。後來。後來重複，重複之中，又生了很多聯想，記舊。

經典電影是一場彌撒：人人望彌撒的原因不一，但彌撒就是彌撒。它依然安慰人心，經典也是安慰。

事情過去，我們將事情看清楚。我們也可以將經典電影看清楚，剪接、對白、演員、場面調度，我們都可以將缺點數得很準確。

但不打緊，因為感情裏面有很多包容。我們包容經典電影。

我們不能解釋，對經典電影的執迷。我童年時代，沈迷於《亂世佳人》，只因為覺得自己像透了郝思嘉，那末自私倔强而且義無反顧。

如今已經沒法說，為何為何，像誰像誰——說不清楚。因此這個堂皇的理由已不成立。失去理由的扶持，仍然能夠忠心，同時愛戀，這便是經典了。

關於經典，我們都記得很清楚：那些說白，那些姿勢；經典失去知性意義，但經典是——呵是這樣的麼？曾經感動麼？曾經坐第一行看過電影麼？曾經有個無意的情人在輕輕的接觸麼？——曾經年輕過麼？

而經典永不會老。經得起重複。

寫作年代

「有些黃昏，當我回顧，我會再寫下這些沈痛的句子；但現在，現在寫作令我軟弱。文字不能裝載這些，單純而又沈重的情緒。我怕美麗而空泛的文字只能褻瀆這種感覺：我突然憎恨我一直愛着的文字……」這是法國現代小說家Andre Gide的一段自白。

這個世代，我們不想這些事。

小千說：「我發覺我不能再寫了，一切都那麼平庸……」我說：「是不是你對生活不夠警惕之故。」這個世代，我們很難找到好的文章，是否都因為我們生活敗壞。

我開始喜歡喝奶茶。不知什麼緣故，喜歡喝奶茶。

邵說：「Culture Club的魚生真好吃，可惜貴。」我說：「我們可以去水車屋。喝清酒。」他說：「銅鑼灣還是尖沙咀？」

這個世代。從事文字工作的人。

我跟中國的C說：「太平盛世，無事可為，一

切希望都在中國。」他答：「中國也無大事可做。這年代無大事。」他寫小說，吃文革的老本。我以為C寫得當前中國最好的小說，但他說：「這年代無大事可為。」

所以我說，我喜歡喝奶茶。夜半四時，在七十一，喝一杯，熱奶茶。

如戲

文字是舞台。寫作是演戲。寫作如戲，它是一種最富辯證精神的狀態：它是我，它又不是我；它充滿自我，它又同時摒棄自我。寫作是精神分裂的。即如一個演員，她(他)用最深入的自我去演繹一個非我的角色——舞台是「以虛擬實」的。所以文字只是景觀，如果將文字視為真實的記錄，讀者便不了解文字的詩性。形式主義的研究，指出「真理」的可能：一種是物質、形而上的真理，科學研究可以歸入此類；一種是邏輯的真理，平日的思考都服膺這種邏輯規律，這種真理有導向性的，另一種就是「詩的真理」。詩的真理將文字從現實解放出來，雖然詩也有內在的規律，但詩的真可以是物質與邏輯的假。文學創作多少帶有詩性，因此寫作可藉物質與邏輯的假來表現詩性的真，寫作是真的表現，但表現手法可以是假的，不能解釋的我時常不能解釋自己的小作品，只覺得只能用這樣的手法表現。我們應該明白舞台上的「虛」；而幼嫩的讀者觀眾好比孩童，每每將「虛」與「實」混淆。我蠻喜歡我寫的

一些曖曖昧昧的稿子，充滿了「虛」的趣味，只是讀者比我認真了，倒令我尷尬。聰明的讀者應該滿足於作品自身——閱讀也是極辯證的過程；我們投入，接近作者的心靈，我們又跳出來，拾回自己，也藉此豐富了自我。作者如何如何，倒是無關痛癢，我也不過在演。

超現實

友人在談 Chirico 的畫，我忽然想起，有一幅，少女在荒蕪的街道上推車輪，路旁停着無人的火車卡，太陽花花，轉角處有長長的黑影——長長的恐怖即將到來。又有一幅，大白天，正中午，一行人擡着空的棺材，在陽光下蠕動。真可怕。某人形容老人走得慢：她在那裏，小步小步的摸索着，我在吃飯，她在摸索，我吃完飯，擡頭，見她是未走過，仍在我面前摸索着。真可怕。某天我在地鐵，見得三個穿校服的盲人，扶扶持持的摸索，那幾雙張開的眼睛，茫然中帶點快樂的神氣仰着臉，似乎迎着光了。他們還懂在電梯面前再見，摸得地鐵開門，還曉得在另一邊門下車。又有一天，見得一女子穿着彩藍魚尾裙與男子在地鐵車廂跳舞，真可怕，全非我們想像之內，我做夢，與人爭吃人屍，又駛車，上筆直的懸崖。警察又來後面趕。我又想起梵高瘋狂的黃色，一切搖搖欲墮，下沉，下沉，以及 Munch 的畫作「尖叫」(人類就處於一個永恆的尖叫裏)。生命何價(死亡是轉角處一個長長的陰

影，說不定迎頭來打招呼)，而我想寫一首詩，叫「頭與垃圾桶的緣份」，光有題目，沒有詩，而當我寫詩的時候，我聽見有人在打字，撻撻，撻撻，或許在打公文，或求職信。而我寫作，只為求內心的平安，然而一切都遠了。

第四輯

視野

能夠對美麗的事情有知識，畢竟也是做人的趣味。

舞意

莫迪根尼有一系列的水彩鉛筆畫/雕塑，以Caryatid為名，Caryatid指一種姿態，他的畫像/雕像都是這樣兩手微微的向上伸，像要承受一點甚麼重擔，而又不勝負荷，那雙手便將墮未墮，因為蘊藏着這一點流動的意思，這雙手便充滿舞蹈的姿態。

本世紀初有一個研究美學的人叫做Susanne Langer，她將舞蹈與雕塑相提並論，認為兩者都是立體的表觀藝術，利用身體的情狀來表現情感，但舞蹈比雕塑更多了一個時間的元素，所以她形容雕塑是「靜態的舞蹈」。同時期有一個跳舞而又研究舞蹈藝術的叫Laban的人，他提出一個更全面的說法，認為舞蹈是一種由「上——下」、「左——右」、「前——後」的動態組成的藝術，這種藝術形態也比任何藝術方式更直接，因為舞蹈的工具是人的身體，不像音樂需要樂器、文學需要文字、書本等外在的媒介來表達；他的定義是比較廣泛，但指出一點極重要的：便是舞蹈是藉身體的流動姿態來表達

感情。

這亦解釋了民族舞蹈或原始部落的舞蹈仍是一個很重要的文化元素，我們甚至可以說，舞蹈是人類最原始的直接的表達方式，與音樂、文學這類千錘百鍊的「高等文化」不能相提並論。

所以我個人不大喜歡古典芭蕾舞或仿唐樂舞，原因是這個舞蹈太着形式，失去了原始舞蹈那種極吃緊、搶天呼地的張力。現代舞蹈反而有點原始的力量。惜容易失諸鬆散。

然而，廣義來說，生活裏很多無意的姿態極具舞意，無寧說，某些姿態附有極強烈的情緒，例如我的一位女友，經常有一些不經意的手勢，便是輕輕捏着自己的喉嚨，按着自己的胸口：尷尬了、氣憤了、釋然了，便做這樣的姿態，我時常在心裏替她編派：陽光之下，相愛的人遠離，這人便一言不發，靜靜捏着自己的喉嚨。又或者，忽然發覺自己一直照顧着的人長大了，完全是他(她)自己的人，這人又會輕輕的按着胸口，他(她)心如刀割，但秘而不宣。怎麼辦呢，這樣極強烈的感情都不能用語言去宣讀，一旦說出來，便庸俗之極，於是乎一個不經常的姿態便能表達了感情，此謂舞意。

我記得一個關於Martha Graham的記事：她教一個學生一個頭部回望的舞姿，學生做來做去都沒有感情，Graham便說：「你回頭，就像陽光在你身後，輕輕照着你一樣。」學生便將這姿態做好了：這完全是感情的問題，而非技巧的阻礙。

我情願這樣了解舞蹈：這是一種微微向上的姿態，萬般流動只不過是其中的曲折，最後還得歸於一個靜態：就像陽光在你身後，你轉臉，對生命充滿了熱愛與企盼，你哀傷，你流淚，你氣憤，你妒忌……一切只不過是舞動的過程：所有的激情全歸於戀生。

而我這樣戀生。

台上台下

我們小時候很喜歡看戲；其實不是喜歡看戲，而是喜歡看戲的熱鬧氣氛。從前的鄉村地方，每年舊曆三月二十三日便會演神功戲，五夜四日，開鑼那場永遠是《六國大封相》，戲棚真是熱鬧，人來人往，嗑瓜子吃糖果，一幕與一幕之間，台上還會有人跑出來賣藥。總之是吵，老遠都聽得見……現在不一樣，大會堂、新光戲院上演的戲文，「藝術」的成分太重，「民間」氣息倒是缺了，而我一直認為戲劇是屬於人民大眾的，姑勿論是戲曲還是話劇，正襟危坐的坐在空洞的房子裏看，總是文明得過分，有點做作。

中國戲曲最能保留人民藝術那種自然而粗野的人味，正如西方戲曲的鼻祖——極神聖的戴歐尼斯劇場，其實一樣粗野，劇場露天，演員戴着面具，一樣有樂師吹吹打打，觀眾、婦女、小孩、官員混雜；發展到羅馬可以坐萬多人的圓拱劇場，劇場的粗野性質並沒有改變。即使是中世紀的教化戲劇，演那些宗教故事，還是教育羣眾的手法；伊莉莎白

戲劇其實是由四處賣藝娛樂大眾的劇團而建立的，原先沒有討好「知識分子」的意思；那是大概室內劇院正式建立，如意大利的Teatro Olimpico，法國的，Hotel de Bourgogne，戲劇才漸漸成爲一門「藝術」，供達官貴人、有識之士觀賞，據說當時巴黎各大戲院門前養活了不少替人開馬車門的乞丐呢。當戲劇的中心自歐洲南部（希臘、羅馬）一直往上移（巴黎、倫敦），戲劇的文明程度便愈厲害，成爲high culture的一部分；踏入二十世紀，戲劇更加學院化，現實主義、象徵主義、現代主義、史詩劇場等等名堂不少，今日看話劇可以是一種姿勢，如《請君入甕》的觀眾都是小白領居多——爲何圓規劇團演出《暴風雨》，觀眾又是洋人居多，顯然語言成了一個隔濾，但莎劇一經翻譯，起碼扣掉五十分，勿論如何，我還是以工作的心情，跑去看了《請君入甕》。

我遲到，甫坐下，赫然發覺台上演小生的居然是吾友小華。他一開聲，我便認得他了；因爲離得遠，他的神情都看不清楚，但還記得他的體態，以及他的聲音。大家有好幾個月沒見，此刻我竟在台下，默默聽着他唸台詞，我忽然這樣掛念他，坐在那裏，我斷斷續續想起一些過去的小事情，我聽他唸：「死亡這樣可怕」——我記得我們吃午餐；他唸「生活令人疲累、厭倦，受着年老、痛苦、禁錮的煎熬」——我記得我們共過事；他唸「這一切，比起死亡，都是一個天堂」——我記得我們一起唱過

戲；我忽然熱淚盈眶，我不知道是爲了紀念他，爲了莎士比亞，還是爲了逝去的日子。——如果我記得《請君入甕》，都是爲了台下的小事情。

後來我到後台找他，與他吃飯，問他：「近日怎樣呢？還有和女朋友走嗎？」他答：「好，我們都很平淡。因爲一離一合很浪費時間。」我說：「何必苟且？」他說：「我們這年紀……愛情已不可能是最重要。」

舊話說「人生如戲」，其實不對，尤其是舞台愈是知識化、淨化，戲劇就不是生活的鏡子。台上的一切都過於偉大，而我想，台下這一點點極瑣碎、無聊，苟且的牽掛，心情，才比較接近原始劇場的粗野性質。

小華還想做一個偉大的演員；他的偶像是馬龍白蘭度，他問我，是否要做一個偉大的作家，我苦笑，他叫我去找西蒙·地·波芙娃，然他今日只是個小演員，而我呢，鏡花水月，一事無成——如果我和小華有甚麼感情的話，一定建基於對對方卑微的境況而生的一種深刻的同情；如果沒有了這台下的同情，我們怎可能爲台上的弑父殺母、生存死亡而感動；怎可能。

人面

日本曾舉行莫迪根尼(Modigliani)畫展。我記得李昂的一篇小說，形容女角的頸極修長，「像莫迪根尼筆下的人像」，自此我便鍾情於莫迪根尼的人像，每個作品如出一轍，都是狹長的雙眼、杏仁臉、極修長的頸，神態哀傷。羅撒蒂(Rosetti)的《貝蒂·比雅翠斯》我也甚喜歡，因爲這人像擁有同樣修長的頸，手中還伏着鳥，據聞這是根據但丁的作品描繪的，貝蒂已在頻死之時，她的頸還要伸得那麼長那麼挺，充滿了企盼、哀傷、驕傲、不甘等等複雜的情緒，羅撒蒂又用了紅綠對比的色調，愈覺得纏綿不已，哀樂難分。

我對哀傷的人面極有偏好，又如Soutine的作品，反覆閱讀，令人震動。譬如《瘋女人的畫像》，用了極混濁的血紅色，女人身體扭曲，不似常人，頭縮着，一雙小三角眼，驚惶的亂竄；可是他內心的寫照。還有《美心餐廳的侍應》，用的也是血紅色，小男孩扭曲的站着，發羊癇似的；人面哀傷，而且痛苦。

東方的作品我喜歡歌麿的浮世繪，筆觸極艷情，美人圖真是聲色俱備，半露的肩膊，對鏡梳粧非常冶艷，尤其是那些眼，半張半合，一副天下本無事的神態，人面之美，莫過於此。

古典作品裏面，我全不喜歡，不喜歡聖母麥嘉娜，不喜歡為貴族服務的人像，公爵、公爵夫人煞有介事的站着，老像個神，全無人味。倒是古埃及的人像，因為那時候尚不懂透視、對比等繪畫法，因此古埃及墓上儘是只有側面的人像，眼睛卻是正面的（畢加索何來偉大，老早已經有這些立體畫了），這樣的人面有童稚之氣。

或許有一個例外，叫做《蒙娜麗莎的微笑》。文藝復興時代作品，用得極濫，現代畫家Duchamp給她加了兩撇鬍子，當時頗為驚世。我上過一個美術課，分析這畫像怎樣用色，背景怎樣調和，手又是怎樣的焦點等等，聽過我也不以為意，以為俗事。直至一段日子後，經歷一些事情，再回身已恍如隔世。有天與女友在飯堂裏閒說前塵舊事，時陽光充滿，全是再世風景，說着說着，忽然在窗子的玻璃上瞥見自己的臉，掛一抹極隱約的微笑，我心頭一動，這便是了：事情過去，一個人懂得了一點世味，便不想埋怨不想解釋，只會靜靜的微笑。這便是《蒙娜麗莎》的微笑。我這麼一個卑微的人，忽然與歷史遙遙呼應，還令我心存感激。

所以我始終相信，藝術是人類極珍貴的寶藏，使我們綿延而生，一個肉身敗亡，又有另一個肉

身，承先啓後，此謂之文明。

這樣豐富的人面，面面相覷，相看不厭。

地氈說

地氈重情。我時常想，一個人極傷心的時候，便會靜靜地蜷伏在地氈上，臉上摩着極粗糙的氈面，擦得火辣辣的，此時一定悲從中來。後來我才知道，地氈不一定用粗糙的羊毛織，也有絲織、棉織的。所以我這個想法極不成立。幻想每在知識之前破滅。

現今上好的羊毛氈、絲氈大部分都仿波斯、土耳其氈。據說中東地氈的歷史可追溯至十三、四世紀，例如一張Ardebil的「聖氈」，考據是十六世紀所織，由黃絲打雙結而成，每平方米有五千二百結。現在仿中東的絲織氈有一千結上下已不錯了。可見「仿」的功夫遠遠落後。

中東地氈除了負盛名的波斯、土耳其氈外，還有叫Anatolian與Caucasian的地氈，各種中東地氈風格特色我只能打個整體的印象。中東地氈顏色瑰麗，喜用明暗各調的紅、藍、黃，而且圖案平衡對稱，以花朵、水澆、掛鉤為主，後期的作品又加入人物及動物為題。這也是沙漠民族生活的寫照，他

們所見的就是人和獸、花朵以及簡單的器皿，但加點想像力，一樣織得極華美的氈子，現代人的生活條件不一，再織也織不來這圖案與顏色，純因缺乏這種感性。

中東游牧民族也織一種極粗的毛氈叫做「哈林」Halim，哈林氈圖案簡單，又硬又薄，多張羅帳幕用，中國蒙古也織哈林氈。中國尚有一種「京壇」，是北京的出品，織的是萬字花、富貴吉祥如意等，但論花紋圖案的精密多采，則遠不及中東地氈。此間傢俱店又有賣所謂「鄉村」地氈，用米、褐的粗毛繩織成，但如果居室沒有露台沒有小草地，這「鄉村」地氈放在某大廈的某單位，真的虎落平陽，毫無瞄頭。

市面所售的地氈絕大部分用機織，美其名「手針織」，真正用手織的不但有限，而且價格略貴，因此地氈會跑到牆上，叫做「掛氈」，據說公元前的埃及物質匱乏，大部分人都赤腳，鞋子很矜貴，只有赴隆重宴會時埃及人才會動用到鞋子，但在路上都不穿，掬在肩上，到達宴會時才穿上——每念及此我都覺淒慘。地氈掛在牆上也有這種淒慘，那是生活的不足的佐證。

我擁有幾張氈子都是極劣的粗貨，一張是印度碎綿結成，不能洗，一洗便散了，一張是比利時的羊毛氈，也是仿波斯氈圖案，十分粗劣，還有一張從夜冷店搜來，圖案極美，具現代氣息，但不明來歷。所以這小地氈跟我許多年，我始終不覺得它屬

於我。

在有限的資源底下，我所能做到的只是這一些。這一、兩年我離開學校，才漸漸發覺為人的限制，饒你壯志躊躇，總是雨打風吹。大至做人做事業，小至一張地氈，在有限的資源底下，個人能做到的就是那一些。明白了解為人的苦衷，我想也是一種進步。

生活極侷促，上着班賺着錢應酬着人用着劣質的地氈，大家都胼手胝足的生活。然而，在一天與另一天之間，一張與另一張地氈之間，我們會驟然找到一些，卑微的歡悅。譬如說，一張織得華美的氈子。能夠對美麗的事情有知識，畢竟也是做人的趣味。

穿上歷史

我不大懂穿衣服，但在可能範圍之內，我還是極寒儉的講究着，我以為衣服便是人類活脫脫的文明、歷史，而且有顏色、線條、質感，統統往身上帶，舊話說，「風流往上潑」。

西方歷史裏面，現時可以找到關於衣服的紀錄，大約公元前二千年前的巴比倫時代，那時男女的服裝沒有分別，都是以皮毛圍身，後來多披一件，恰如今日的印度婦女，埃及發源時期，人穿得極少，只有貴族才有系統的穿衣服，帶首飾，那時衣服流行在腰前或胸前打一個結，這大概也是最原始的創造線條方法，因為當時還不懂用針線接連衣料。不過埃及人在尼羅河畔大量種植，因此懂得穿麻，不再單穿獸皮。從動物性到植物性原料，也見人類的文明開啓了一大步。

但真正為美感而穿衣服要數希臘時期，時值公元前數世紀；從現今所見的希臘塑像，可見當時人民已懂得用較柔軟的植物質料，披披搭搭之下做出重重疊疊的衣服，但衣服又能隨着身體的線條起

落，婦女上身也常見半裸，一派自由開放的風氣；和現在常服概念相近。

羅馬時期，戰事頻繁，男子衣服新生了皮革盔甲，而且還穿涼鞋。據說貴族才有權利穿鞋。真正的時裝大概從拜占庭時期(Byzantium)才開始，時約公元五世紀。當時文藝創作極興盛，衣服也漸趨華美，加上中國把絲帶到羅馬去，Byzantium的工匠手藝精巧，把金線銀線繡圖案在絲質衣料上，而且染色繽紛，當權者漸以衣服作為地位的象徵，也奠定了以後的十數世紀，衣服為特權階級服務的基礎。

一直到九世紀Normans入侵英國，歐洲的各個種族、文化在相互激盪之下，衣服潮流又有了新方向。男子的裙向上縮，而且開始穿長襪，當時還流行密身的尖頭鞋。自此人腳便不見天日。這時男女衣服才開始分流，男服縮短，女服依舊以長袍為主，而且愈來愈複雜：絲帶、縐邊、刺繡紛紛出現；衣服的裝飾成分更重了。

十三世紀歌德建築改變了歐洲的面貌，同時基督教成形，十字軍東征，武士誕生，也影響了衣服的形態。十字軍加強了東方的聯繫，也使西方的服飾面貌更豐富：駱駝毛、jersey、camelot等衣料此時輸入英國、意大利等地。武士誕生意味着男女性別角色定型，女子衣服開始強調女性的性徵，譬如說上身收緊、束腰，以顯露乳房的線條。武士男服是一種較短的裙子，肩加墊，領子湧到下巴來。

文藝復興時期，整個文藝風氣都很誇張，衣服也煞有介事的，男服愈墊愈厚，連裙子也墊起來，又束腳，成了一條拱起來的圓形短褲，看起來老像屁股很大。女服深V領，緊束腰，還要加上鐵做的底裙架，誇張下身的線條。這時的服裝把人類扭曲得極厲害。差不多到十八世紀，男服才平復下來，沒墊子，只有平坦的外衣、恤衫、三骨褲、長襪皮鞋。這也有今天男服的影子。

人類思想歷史一個極大的轉捩點是法國大革命時期，所謂「平等、自由、友愛」也發揮到衣服上頭。男服摒棄了花邊、刺繡，女服更消除了羽毛、貝殼等物，當時男性穿極簡單的羊毛、綿，女服更為了追求自由，把所有不人道的束縛都丟了，當時流行的是一種像今天的睡袍的鬆身裙子。不過到浪漫時期，西方又重拾貴族的舊歡，女子又羽毛呀花呀的往身上戴，又是花團錦簇的景象，反而男服自此相對的穩定。

直到今世紀初，女服還遵「維多利亞」樣式，差不多到了二十年代，女子才將裙的長度縮短，而且放寬了上身，也漸有女子穿褲。最近幾十年的衣服潮流轉得很快，但都集中在女服，男服已是很安穩的西裝外衣、恤衫、褲、皮鞋，最近英國有男子穿裙的時裝，大概是不安於室。而事實女性的命運在這數十年也改變得很急速，婦女愈認識自己的權益，也同時衝擊了社會的經濟結構、家庭制度，我期待婦女運動是另一個「法國大革命」——即使失

敗，也影響了世代的腳步。所以我同樣期待婦女服裝也能以「自由，平等」為基礎，譬如說束腰、隆胸、穿高跟鞋這等違反「自由，平等」原則的婦女服裝，都不宜鼓勵。

現代人穿衣服，衣服跟以前不一樣，但出發點還是為了顯出個人的地位、財富、修養。從前「穿」是貴族的權利，現在略略下放了，「穿」是富裕階層的權利。普羅大眾對「穿」還是不大敏感，大都穿質料差、手工壞、線條癩衣服。走在街上，我直覺不忍卒睹。有一次我表示我對衣服的一點意見，並嘲笑某人穿衣服沒有想像力。吾友說這是「重視包裝」。我想他這指責是對的——但在可能範圍之內，為甚麼不包裝得稍為悅目呢？有時穿得癩並不等於經濟、時間的不足，而是基於一種「癩」的生活態度。一個人，如果能夠從最表面膚淺的包裝做起，對自己有一點點美感的要求，我想也是自敬自重的表現。

第五輯

數

人

物

彭錦耀、楊德昌、英若誠、陳
凱歌、施叔青。記得這些人，是因
為他們素質優秀。

HOW CAN YOU TELL THE DANCER FROM THE DANCE? ——彭錦耀記

1985年

「我想我是個感傷的人，所有有關感情的事物我都喜歡。」

「我喜歡有感染力的電影，像費里尼、早期的柏索里尼、荷索、法斯賓達。我喜歡描述人與人之間的關係的電影。不是煽情的那一種，我喜歡那種感染力應該是深沈的、安靜的。這樣我便非常感動。」

「我也喜歡簡單而豐富的畫，譬如現代作品裏面的Klee，Miro，Matisse與及部分的畢加索。色彩與線條的排列我想可以理解成靜態的舞蹈，無寧說，舞蹈不是美術作品一個活動的延續。所以我更喜歡古印度與希臘的美術作品，因為他們的線條最流麗。」

「我更喜歡音樂。所有的音樂我都喜歡，尤其是正統的音樂。我甚至沒有幾個特定喜歡的作曲家或時代的作品，全是因個別作品而異。如果一定要我說幾個，我想起莫扎特、巴哈、史塔維夫斯基。音樂和芭蕾舞都是結構嚴謹的藝術形式，因為我起

初習的是芭蕾舞，所以與音樂的淵源最深。我只能說，音樂和舞蹈對我來說是兩種平衡的藝術形式。我覺得音樂並不純粹是舞蹈的配襯，如果這樣做，對作曲者是一種侮辱。音樂與舞蹈應該是相輔相成的，音樂豐富了舞蹈，舞蹈也擴展了音樂的空間。所以我編舞的時候多是受到某段音樂的感動，然後再構思舞蹈，絕不將音樂視作配樂。有時我也會和作曲者合作，譬如年前的『疊影』。」

「當然我最喜歡舞蹈。」

彭錦耀，香港城市舞蹈團駐團編導，曾在東京與紐約習舞，作品有「狂想大地」、「詠李白」、「展」、「明暗色調」、「輕淡/繪卷」、「類星」等。

彭錦耀曾受芭蕾舞與現代舞的訓練，亦從事兩方面的創作。彭錦耀認為芭蕾舞結構很嚴謹，起承轉合都有脈絡可尋，編舞的時候形式雖比較嚴格，但相反舞蹈員對phrasing有更大的自由度去演繹。即是說芭蕾舞員可以比較縱容自己的感情表達方式；而現代舞則較注重整體的事件性，舞蹈員的自由度便少了，很多時候都必須遵守編導的phrasing。但現代舞的可能性比芭蕾舞大，在動作、題材、結構、音樂、服裝都可作較大膽的創作。彭錦耀認為兩種各有特色，而他個人並會從這兩方面繼續創作。

起先彭錦耀是個中學生的時候，他只是跳舞，

後來漸漸長大，發現純是跳舞已不能滿足，他還有話要講，於是便編舞，在舞台上講。

八四年底在進念舉行的「展」是他的第一個獨舞作品。他形容該作品是「公開讀自己的日記」。「展」與及彭錦耀較早的「疊影」一系列作品，都是多元媒介組合。彭錦耀認為所講戲劇是語言的表演，舞蹈是動作的表現，這種分類很粗疏，而且更引起很多不必要的爭論。他說其實舞台上的表演形式不必作類型的分野，總之是一個visual art piece便是了，凡是在舞台發生的其實只是一種表演形式。

在「展」中想說的話，彭錦耀覺得還沒有說完，於是他編了這個「明暗色調」。「明暗色調」想講人與人的事情，人與人之間不斷改變，事情改變，然後有人離去。彭說：「這幾年不知怎的我常去機場」。「明暗色調」是一個人的情緒，這人叫彭錦耀。

彭說：「我真的不知道我可以再為『明暗色調』解說些甚麼。我想表達的，已在燈光、顏色、音樂、舞蹈中表達。我真的不知道要說甚麼。」

所以他要跳舞。一九八五年八月六日，這人要說一些沒有語言的話，他的話用動作說。

……後來呢，很長很長的日子呢，我發覺他的頸很長，像只鹿。我發覺他喜歡垂眼，他開始戴眼鏡、化粧。他的檸檬黃爵士舞鞋、彩紫頭巾、孔雀藍短襪。他的安靜，他的任性，他的戀愛……後來他只是一個人。我忘記他的舞了。我寧願記起那種

姿態、那種光線、那種談話的速度，那是很久很久之前的事了。

在臺北找尋楊德昌

1986年

楊德昌的《青梅竹馬》我以為是近年港臺最優秀的作品，雖然這個評論的標準會過於概念化。《青梅竹馬》之所以優秀，因為她勾畫了都市的許多重面貌，從個人的困境、臺北的都市發展以及從都市引起的沈悶心境，《青梅竹馬》寫的不單是幾個人、臺北，她甚至寫出一種超越國界的「都市性」。這是《青梅竹馬》在理念上優秀的地方。同時，《青梅竹馬》灰藍的色調，及大量的中、遠定鏡，使《青梅竹馬》的氣氛非常冷靜——我把《青梅竹馬》看得熟悉仔細之後，便決定尋找楊德昌。

大約年初我聽得楊德昌來港的小道消息，於是我四出打聽，見着有關人等都宣布：我在尋找楊德昌。後來找得一位張姓的攝影師，他說楊德昌來港，一定會找他，到時他會通知我。但他一直沒有消息，我繼續尋找楊德昌。

1

一直待我到了臺北，我第一件事是尋找楊德昌。我找着的是一個這樣的回話：「對不起，這是

電話錄音，請你留話。」這個錄音帶我聽了三次。最後一次我的留話是：Desperately seeking for楊德昌。翌日我們見了面。

我見着他，大吃一驚，不禁說：「你怎可能這樣年輕，完全不像你的電影！」——我一直相信像《青梅竹馬》裏面那種沈靜的感傷，不是未經世故的小伙子可以體悟的。他答：「不，我已經四十歲。」

黃：你覺得臺灣電影新浪潮發展成怎樣？

楊：這已經過去了。臺灣新浪潮的崛起我覺得完全是經濟轉型的關係。經濟發展到一個地步，市場的需求便改變，這時候恰好有這一羣人出來拍電影，這也造就了新浪潮。如果換上別的人在拍，大概也會做出另一種新浪潮。香港的經濟轉變比較漸進，而臺灣踏入八十年代整個經濟以至人的生活都在驟變。香港生產速度快，新陳代謝比臺灣好，所以經濟結構改變不會很突然，因此也不大看出來。但現在市場型態又改變，新浪潮的末落也是很自然的事。

黃：你這種論調是不是很馬克思？

楊：這也沒有辦法。舉例說，香港是一個典型的資本主義社會，一切以物質、交易掛帥，所以香港的電影很商業化，而且在香港拍電影更要懂得推銷，計算成本與得益等等。

2

黃：如果你相信電影必須倚靠推銷，而你的作

品卻不那麼商業化，這會不會有點矛盾？

楊：首先我不覺得我的電影不商業化。我尋求一個微妙的平衡。在藝術表達與市場推銷之間，這方面臺灣電影界的條件比較好，因為我們國民投資在電影生產的資金少，來來去去都是那筆錢在轉，因此我們的電影差不多會是低成本製作。小片子的好處是資金不難找，而且因為成本低，像臺灣最大的預算不過是四百萬臺幣（折港幣八十萬），所以，要回本也不困難，只要我能使老板有一定的進賬，我可以很自由的選擇自己的題材。香港電影的投資愈來愈大，像成龍、新藝城的電影，他們一定要有很好的票房才能歸本。

黃：既然你說「新浪潮」已經過去，你可否給「新浪潮」下一個結論？

楊：臺灣的「新浪潮」電影，基本上就是一批對本土有觸覺的電影，但臺灣「新浪潮」和法國的「新浪潮」不同，臺灣的「新浪潮」電影工作者沒有共同信仰，沒有一套宣言，他們不約而同地探討臺灣本土的發展，純粹是巧合。在這沒有集體認同的環境下，「新浪潮」經不起時間的考驗是必然的事。現在他們「本土」已談夠了，便要各幹各的。

3

黃：我卻認為他們的面貌過分統一，除了閣下外，大部分幾無個人風格可言，掩去導演的名字，你猜不出電影是誰拍的。

楊：是，我和侯孝賢的風格最清楚，其他的人

都比較含糊。我想這是臺灣的特徵，也是臺灣教育的結果。臺灣的教育和日本的很接近，都不鼓勵我們特出個人，個人更不能跟別人不一樣。他們現在拍電影的方向比較含糊，我想是思想還搞不清楚。我在一九六九年出國，到人一回來，在外面學到的東西是建立自己的個性。

黃：你認為電影絕對是個人個性的表現嗎？

楊：是。拍電影必須有一個超人，他能力很強，可以領導其他人工作。

黃：如果拍電影純粹是個人表現，他人變成工具，這樣是不是一種法西斯的方式？

楊：你可以這樣說。但同時個人要對社會負責任。而且這又牽涉到態度問題：dictate跟supervise不一樣。而且我覺得電影跟社會一樣，這樣的生存條件便決定了這樣生產電影的方式。因為電影不過是一個社會現象。

4

黃：電影建立一個社會，還是社會造就電影？

楊：兩者是一個有機的關係。正如我方才所說，經濟政治條件決定人的思想、道德感、創作方向，但電影也必須有社會功能。

黃：電影受制於各種歷史物質條件限制，拍電影會不會很被動？

楊：你可以說，所有的創作都是被動的。我們說being inspired，用的也是被動語法。但我想生活有很多層次，任憑我們去組合。我最喜歡阿瑟·

米勒的幾句話，大意是「我們身邊太多音樂，我們沒有辦法說音樂是甚麼，但或許我們能稍為捉住幾個洞子，彈弄一下。」——生活是廣大的。所以我寫劇本只是衝動與反應，我忠於生活，忠於感覺。

黃：你不覺得電影也可以有政治性？

楊：任何事情，歸根到柢，也可以有政治性。我覺得電影可以是個人的，也可以是政治的。講一個故事可以有很多層面。一個創作者對社會須要了解，但不須要參予。

黃：但像柏索里尼，他拍電影，但最終還是走上政治的道路而被暗殺。像高達，他也會用電影去批判社會制度與當權者。

楊：不一定事事都要有政治性。我想臺灣不會有高達這一種天才，因為我們沒有這樣的訓練。臺灣只訓練conformist。

黃：這樣你是不是conformist？

楊：有些事情上是，有些事情上不是。

黃：甚麼事情上你是，甚麼事情上你不是？

楊：生活上我有點妥協……拍電影我絕不妥協。我一直堅持我自己的風格，雖然我受到很嚴厲的批評，譬如說我的電影是「歐陸中產美感」。

黃：這也沒甚麼嘛。

楊：不，他們用這名詞有貶意。他們認為凡不是「中國」的便不好。

5

黃：你覺得中、港、臺三地電影的大方向怎

樣？

楊：中國是——很明顯我們見到中國電影受國家意識的控制。而且他們的演員水準很高。至於香港，我覺得香港電影攝影技術水平很高，美術包裝做得十分好，甚至好得過了分，而且香港電影都肯定將內容拉低，遷就觀眾。還有，香港電影界是有明星制度的，這包括演員和導演，例如徐克、許鞍華。臺灣電影的民族方向很迷失。我當然不是指中影拍那部《八百壯士》，那根本不是電影，只是宣傳片。臺灣電影很努力的去尋求中國的根，這又和臺灣的教育有關。臺灣口口聲聲要反攻大陸，回大陸，結果大陸成爲聖地，有煽情價值，於是很多導演都嘗試去找民族方向，例如「油麻菜籽」、「小畢的故事」，結果他們只是找尋鄉土，即是臺灣本土。但來到今日，我覺得「尋根」這事情已太累贅，我拍過《海灘的一天》，我覺得就夠了。我覺得臺灣電影應該發覺本身的處境，在現在與將來找尋identity，而不是老是回望過去。現代社會有很多素材，我覺得很值得探討，《青梅竹馬》是我的一個嘗試，而且我會繼續往這方向走。《青梅竹馬》我倒是覺得不大成功，我覺得好電影可以有很多層次，喜歡看故事的觀眾可以看故事，要深入一點內容的也可以在同一部影片內得到另一些。但喜歡看故事的人都嫌《青梅竹馬》太沒有故事。

6

黃：你覺得臺灣電影在國際上的水準如何？

楊：我和侯孝賢的電影在思想上都蠻成熟的，但技術則顯然不及先進國家。而電影思想是否成熟又要視乎社會的土壤，臺灣觀眾的文化水平，臺灣社會的保守，對電影的發展都是一股阻力。

黃：技巧上你覺得自己有沒有創新？

楊：我是不大喜歡玩技巧的。這也可能是民族性使然。我認爲電影技巧只用來豐富內容。我是先有內容，再決定形式。

黃：你同不同意形式主義那套結構決定內容的說法？

楊：不，我的邏輯不是這樣的——我只可以再跟你談十分鐘，我有朋友在家裏等我。

黃：好，我要問你一些資料的問題。

他如釋負重，舒了一口大氣，向我扮一個鬼臉。結果我只用去五分鐘：楊德昌在美國做的是工程，後來進了南加州大學電影系，回臺灣後第一部電影是《一九零五年的冬天》，由徐克主演，但這片子從未公映過。隨而他拍了《光陰的故事》四個故事的一段。第一部正式面世的電影是《海灘的一天》，接着是《青梅竹馬》、《恐怖份子》。他說，他的職業是拍電影，產量很少，所賺也不多，但他說：「夠就好了。」

中國戲劇界全才英若誠

1986年

關於英若誠的傳說：一、他喜歡喝上好的紹興酒，每天都要喝一點才開始排戲。二、他喜歡吃京菜，來香港演戲、排戲，他都盡可能上京菜館子——這是話劇團走漏的小道消息，權充美談。

待我去找英若誠，我見他酒店房間的桌子上有咖啡、紅茶、方糖以及——九江三蒸酒，我便問：「你不是很喜歡喝紹興酒？」他呵呵大笑，說：「我上當了，這酒是廣東的吧，難喝死了——我喝威士忌。」

後來我看見他牀上擱着三條領帶，一條寶藍幼白斜紋，一條黯藍鵝黃小斜紋，另一條沈黃綴海棠紅腰果花，我端在手中，便知是純絲領帶，一翻看，一條Ralph Lauren的出品，一條英國貨，另一條來源不明。英若誠輕描淡寫地說：「這是家常舊的。」我不禁說：「你真懂得享受生活。」他笑道：「謝謝。我只不過不是清教徒。」

1

英若誠，國內名演員、舞台編劇、導演。一九

二九年生於北京，一九五零年於北京清華大學外國文學系畢業，隨即加入北京人民藝術學院，一直至今，其間他演了《駱駝祥子》的車廠主劉四（五七年首演）、《茶館》的人販子劉麻子（五八年首演）、《白求恩》的童翻譯（六三年首演）。他近來最惹人注目的舞台角色是《推銷員之死》的威利·洛曼。一九八一年他在電影《知音》裏扮演袁世凱，八二年他憑中、意合拍的電視片《馬可·李羅》裏扮演元朝皇帝忽必烈，得意大利「電視傑出人物獎」。此外，英若誠又翻譯了一系列關於戲劇的作品，如斯坦尼斯拉夫斯基的《奧賽羅導演計劃》、亨利·菲定斯（Henry Fieldings）的《咖啡店的政客》、《甘蔗》、《有這麼的一回事》，最近又翻譯了莎士比亞的《Measure For Measure》，譯作《請君入甕》。同時英若誠又將《茶館》、《十五貫》、《家》等譯成英文，介紹給外國讀者。

英若誠八零年開始隨團出國，八二年他應邀於美國密蘇里大學講課，八五年年初英若誠也為香港話劇團導了《請君入甕》。英若誠隨北京人藝來港，演出《茶館》十場。

2

黃：我很想知道，中國現在有沒有「地下」的話劇活動？

英：沒有。我想你說的「地下」，只能說是一些非主流形式的戲劇。北京大學、中央戲劇學院有一些學生在搞一些實驗性的作品，但他們沒有多大的

影響力，反而引起爭論的作品像《我們》、《小井胡同》，都是由正式劇團來演的。

黃：爲甚麼中國沒有「地下」、「前衛」的戲劇活動呢？

英：這與中國的社會背景有關。中國話劇向來比較政治性。唐、宋、元明的民間傳奇、歷史故事是傳統戲曲的題材，但在八國聯兵，和約簽定以後，一羣在外國留學的知識分子就搞起話劇活動來，像在日本，中國的留學生就演了Uncle Tom's Cabin，那時候是一九零七年，這是中國最早的話劇。這些留學生在二十年代回國以後，自己創作話劇，一反傳統，認爲中國要强盛起來，便要通通西化，所以他們摒棄了傳統戲曲，認爲這是「不文明」的東西，而稱當時的話劇爲「文明戲」。所以中國話劇的誕生，有很重的政治因素。但自五四以來，戲劇界對傳統有過多的否定，我覺得是中國話劇的損失。二十年代西方流行的舞台劇是自然主義的，像易卜生、契可夫的作品。西方戲劇的布幕即是第四堵牆，但中國傳統戲曲不是這樣。演員會走出來，跟觀眾說話，場面、時間也非常隨意。但當時的中國學生就覺得這樣「不文明」，要有第四堵牆才叫「文明」。中國戲曲的形式反而給西方吸收了去，最著名的例子就是布萊希特。

黃：你是否覺得中國戲曲的形式還可以保留，而戲曲的意識、內容卻要改革呢？

英：是的，新文化太過否定傳統。

黃：但內容要與形式分割，可能嗎？

英：形式與內容不一定不可以分割。譬如說，我剛在北京導了《莫扎特傳》，內容沒有改動，但表達方法不同。這就是說，同一個劇本也可以有很多不同的表達方法：劇本的內容是一樣的，但在不同的場地如proscenium(三面密封的舞台)、thrust(三面是觀眾的舞台)和round(四面都是觀眾)，這樣不同的表演形式就有不同的效果。

黃：你說中國話劇的傳統比較政治性。這樣你認爲戲劇是否要有政治效用？

英：藝術不爲政治服務，戲劇也絕不是政治宣傳，光是宣傳不是戲，但一個戲，總有點信息，這樣看來，一個戲總可以有一點點宣傳的成分。

黃：你認爲怎樣才是一個「戲」？

英：一個戲，要有戲劇性，是一種活的表演。

黃：怎樣才叫有「戲劇性」？

英：很複雜喔。戲劇給人藝術上的享受，而這種享受，不是音樂、舞蹈，甚至電影可以替代的。這不會是低級趣味。

黃：毛澤東不是提出「工農兵文學」的口號，並說文藝是爲大眾服務的嗎？你覺得戲劇是給一小撮精英分子看的，還是給通俗的大眾看的？

英：兩種都要有。毛澤東提倡工農兵文學的時候是抗日時期，當時有具體敵人，他針對當時的情況而提出這口號，但現在戰爭時代已經過去，文藝

政策便不能再由毛澤東思想指導。戲劇可以走通俗路線，給受教育不多的羣衆看，但也可以有精英分子的戲劇，給文化水平高的觀衆看。

4

黃：你自己喜歡哪一種？

英：我當然喜歡做水平較高的戲劇，其實這樣更難，因為觀衆的要求更高，自己便要有更高的水平、文化修養。大陸很長時間都看不起知識分子，而中國傳統裏，戲子更被認為和娼妓、乞丐同類，一直到一大羣學生搞文明戲，舞台的傳統才比較知識化。但不幸知識分子經常成為改造對象。我認為戲劇工作者的學問與見解非常重要，即使今日，我們也沒有很多高文化水準的演員。所以中國現在重新肯定知識分子，對我來說是第二次解放。

黃：四九年解放以後，中國的戲劇路向如何？

英：其實從四九年到現在，中國的政治、文藝路線都有幾次的搖擺。用極左的述語，便是「三個高潮、兩個低潮」，現在我們來看，當然是「低潮」變「高潮」、「高潮」變「低潮」。第一個戲劇低潮是解放後幾年，我們時常要演一些政治宣傳戲。五四至五七年，我們又多了一點自由，這時候我們演了《雷雨》、《日出》，高爾基、莫里哀的一些劇目。

黃：當時誰在左右文藝政策？

英：如果我們說「這是因為周恩來、或毛澤東講了一句話，所以就這樣這樣」，我們便是將歷史的問題簡單化，那根本不是人的問題，而是整個社

會的思想，原因很複雜，可以用來寫一本書呢。但我們有一種叫做「思潮」的東西，譬如說五四至五七年，當時提倡百花齊放，尊重知識、人才。後來五八年搞大躍進，極左思想擡頭，我們又得演一些「紅色」的東西，我們那時候演的都是「紅」字頭的東西，像紅大院、紅色宣傳院。

5

黃：你當時有反感嗎？

英：我有懷疑，但別人都說對。這是我們經歷的第二個低潮。接着六零年至六三年，社會又比較自由、活躍。一直到一九六六年文革爆發。

黃：文革時，人藝有演戲嗎？你有挨整嗎？

英：我們整整十年沒有演戲。

黃：沒有演戲，靠甚麼吃飯？

英：這是中國社會的特色囉：我們不用演戲，也照支薪水的。當時整個北京人藝都停頓下來，被人批作「反動」、「鼓吹資本主義復辟」，而我本人，也下鄉去種田。

黃：經過十年文革，你覺得你的思想有沒有受到勞動改造？

英：你要我講老實話喔？沒有。一點也沒有。

黃：毛澤東思想不是強調勞動可以改變思想？

英：左翼思想，是有點理想主義色彩，也有點道理，但極左思想，卻是一種壓迫。

黃：你怎樣分辨「左」與「極左」？

英：這樣要靠實習囉。「極左」思想是一種壓

迫……譬如說，你穿這一身衣服，以香港人來說很樸素，但以「極左」的思想來講，他們可以說：「看起來很樸素，但其實還是經過打扮」……(笑)你明白吧。總之，「左」與「極左」，你光是看理論不會明白，也不能分辨。

黃：七六年以後，你們創作比較自由嗎？

英：我只能說，比過去好多了，但自由永遠是不夠的。

黃：文藝工作者要經常被政治路線左右，會不會很被動？

英：我們就是要主動講話，批評社會。

6

黃：不如談一下你自己。你演戲的方法受那一個學派的影響最深？

英：一個演員，可以有多種風格的演出。我比較近瓦赫坦戈夫(Vakhtangov)流派。瓦赫坦戈夫早期與斯坦尼斯拉夫斯基一道，後來他發展了一套叫動作形態的方法(method of physical action)。他的演戲方法着重「性格化」與「表現化」，即是說外在的動作與造型決定了角色的表現。其實斯坦尼斯拉夫斯基晚期也比較着重了形態的訓練。對於瓦赫坦戈夫來說，形體是演員的救生圈。「演技」這東西其實不神秘，它不是甚麼靈魂附體，立即變了第二個人這回事。演戲也是勞動的結果，所以演戲要講方法。我演戲先從邏輯入手。我思想角色，這個人是怎樣的性格、有甚麼好惡、價值觀等等，搞清楚

角色的邏輯，然後我再捉摸角色的形態特徵，以求具體與細緻。譬如說，我演《茶館》裏的劉麻子，我不是在後台閉着眼睛說「我是劉麻子，我是劉麻子」，我便可以演劉麻子。我事先想好劉麻子是一個怎樣的人，然後，我要慢慢相信角色，但角色是抽象的，於是我相信動作。我第一幕出場的時候是先定睛找人，這個「看人」的動作我可以相信，接着，呀，我找到人了，如果我是平日的自己，我會握手、點頭招呼人家，但……我請安。我可以相信「請安」這動作。然後我開口說話，我說的是「你的鼻煙壺……」我又可以相信「鼻煙壺」。透過這些外在的形態與事物，我相信這一刻，我是劉麻子。

黃：這種演技方法，是不是受蘇俄的影響？

英：連美國也受蘇俄影響呀，梅麗史翠普用的不是方法演技嗎？但這只是方法，方法不分國界，但梅麗史翠普用方法演技演《蘇菲的抉擇》，她就變成美國的了。

7

黃：你覺得中國有沒有演員明星？

英：中國戲劇沒有明星制度。這可從兩方面來說。中國在物質報酬上，沒有明星制度，演得好的與不好的。在過往所受的待遇都一樣，這是受平均主義思想影響。在美國，一個馬龍白蘭度演十場有數百萬美金，一個小演員演幾年才挨到數萬塊。另一方面，中國的戲劇觀念也沒有明星制度。我們都是強調羣體(ensemble)的。明星制的劇團只消有

幾個台柱便可以叫座，其他的都無所謂。從這兩方面來說，中國戲劇沒有明星制度，但這不表示我們沒有演員明星，像我們團裏的于之、我，觀眾對我們都很熟悉，我們演戲，才一上場，戲還沒有演，觀眾便拍起掌來了，這不是明星嗎？

黃：你覺得現時的戲劇界有沒有突出個人的必要？

英：有，絕對有，我覺得有天分的演員，無論精神還是物質上都要受到獎勵，好演員應該有多一點錢，沒有多一點錢，沒有獎勵，人才都不出來，尤其是年青演員，他們的貢獻很大。我們團裏也有分級，我們經驗多的，拿兩百多塊人民幣，年輕演員才六十多塊，但我覺得年輕演員的酬勞還不夠。尤其是女演員，她們的壽命較短，更加應該多給報酬。

黃：甚麼原因造成女性演員的壽命比較短？

英：舞台反映社會，我們現時的社會還是男人佔有利位置。所以一般戲劇作品裏面，男演員戲比較多，而且幅度很大，反之女演員較次要，而且往往只有年輕的角色可演。譬如莎士比亞的劇，女演員只可演奧菲莉亞、麥克白夫人等，但男的從年輕的羅密歐，較長的哈姆雷特、麥克白，甚至老年的李爾王都可以演。但難道你跑去罵莎士比亞？我承認這對女性不公平，但我們要等社會的變化。我們劇團極左時期演的都是打仗、工廠煉鋼的革命戲，女演員都閒得慌，我便寫一個劇把她們都弄上去，

但這只可偶一為之。

8

黃：你甚麼時候開始創作、翻譯劇本呢？

英：剛進劇院便開始。

黃：翻譯劇本有甚麼困難？

英：非常困難。首先，舞台語言是一種用來唸的語言，所以對白一定要上口。有時候，意思翻準了，節奏、長短卻不對。其次是好的舞台語言通常有幾重意思，要把幾重意義都翻出來，但又不能像論文、小說的翻譯一樣，把內文拉長來表達，這便非常難。舞台對白，你又不能加註腳。尤其是一些俏皮的語言遊戲，這最困難，有時根本翻不過來。所以從事翻譯工作，最重要的是兩個語言及文化修養。還有便是性格化的問題。一個角色有他的獨特語言，他的語言就是他整個人的歷史。這個要很準確的翻譯過去。

黃：可否解釋一下，甚麼是「性格化語言」？

英：我舉個例子，像《茶館》裏的唐鐵咀，有這樣的對白：「我有大英帝國的白麵、日本的捲煙，兩大強國，侍候我一個人，我這樣的福氣還少嗎？」這個角色，他說「白麵」，不說「海洛英」，他說「兩大強國」，不說「兩個強盛國家」，他說「侍候我一個人」，不說「為我服務」，這就是性格化語言，因為「兩大強國」、「侍候」全是清朝的說話，翻譯的時候，要在另一個語系找一個共同點，這非常困難。譬如前兩天有個演員把對白唸錯，他應該說

「我今天有好差事」，但他說了「任務」，「差事」與「任務」，意思是一樣的，但歷史背景便不同。

9

黃：你贊成徹底的改編嗎？我指像現在上海的莎士比亞戲劇節，把莎士比亞改成中國戲曲這樣的改編。

英：這不一定行得通。我翻譯Measure For Measure，也曾經想過把戲劇改在中國明朝作背景，但後來一想，Measure For Measure討論的是「法律」的問題，但中國是沒有法律觀念的，Measure For Measure翻成「一報還一報」便是例子，「報」是「報應」，「報應」是輪迴那些東西，這根本不是法律。結果我沒有改。而且我覺得目前中國的觀眾還未十分認識西方戲劇，這樣便不宜對原著作太大的刪改，讓觀眾成熟了，再改也可以。

黃：你這樣熟悉文學、戲劇，你平日有甚麼啓發？譬如說看甚麼書等等。

英：我甚麼書也看。做一個好的文藝工作者，一定要有學養，我不是說自己做到了，我只是希望我可以這樣做。不過我比較喜歡看筆記小說，外文書我喜歡讀歷史，及一點 middle-brow 的東西，如Graham Greene的作品。筆記小說、記載歷史、社會的狀況，比正史有趣，也有具體的人與事，寫得比較深入、有人性。

黃：你覺得有一種越階級越國界的「人性」嗎？

英：美國人跟中國人的分別夠大了吧，但我覺

得他們其實差不多。是，人有共通的人性。

最後我問英若誠經歷了近半世紀的中國，自己有沒有改變。他只答：「人爲自己寫下歷史，留下痕跡。我挨了整，改變是有的。」但他沒有再談自己的命運，他反而說，他覺得中國正在改革中，他覺得中國的前途是樂觀的。我問他是否性格使然，他說不是性格的問題，而是「觀察與思考的結論」。以「觀察與思考」代替「性格」，英若誠無疑是徹頭徹尾的知識化。而且他還是一個很懂享受生活的知識分子：無論在精神與物質方面，他都追求豐足。

陳凱歌最着重人的關係

1986年

陳凱歌掛在口邊的話是「無所謂」。我掛電與他，問：「我來看你工作好不好？」他答「無所謂。」我第一次找他時在北京電影製片廠第一錄音間，他爲了演員一句「孫隊長，你知道社會的人在想甚麼幹甚麼？難道兵的血就是熱的嗎？他們知道當兵的難處嗎？」他連錄了廿多次都不滿意，嫌演員太露又嫌演員喉音重，他反覆解釋示範這兵內心悲憤之餘其實已經平復，但演員總是來來去去吃一個「再來」。結果他說：「不要焦急。放鬆吧。我們先跳過這一段，下午再試試。」工作的時候，陳凱歌是非常認真的。

1

但他穿的是長褲剪短褲那種舊而褪色的牛仔褲，踏一雙拖鞋，腳着煙，說：「無所謂嘞。」他的工作人員都叫他「凱歌」。午飯時大家吃飯吃得非常快而仔細，大底是認真的表現。

吃完飯我說要與他聊聊，他說：「聊甚麼？我都是不大認真的隨便講。」

後來他跟我說，他很怕記者，有的話不想作假，說實話又諸多麻煩，所以他永遠吊兒郎當，「無所謂」喇、「亂扯」喇。

我們談了一些電影問題，他邊談邊看時間，老想再入錄音間工作。他正爲他的第二部電影《大閱兵》錄音。《大閱兵》是一個解放軍三十五周年國慶大閱兵前後發生的故事。《大閱兵》去年中已開始拍攝，經密查後須要重新再改，但陳凱歌說他重新剪接、配白，卻沒有照官方的意思去改，反而將他覺得不成熟的地方改得更仔細。現今他根本沒想通過不通過的問題：「電影本身是自由的。電影以外的東西……反正也不是爭取或給予的事。」他認爲電影是呈現一種人的狀態，所以無所謂自由不自由。電影最重要的是感覺。

「亂扯」一番之後，他回去工作，我再看他，磨着時間。然後我厚着臉皮要再找他，他也無所謂：「好。」

幾天後我在北影的膳堂裏碰到他，他見着我，笑說：「黃小姐，你騙我。」我原本說早上去找他，卻爲了搞另一個人的電影拷貝的事情，撲了一個上午，還得個空，連找他的事也就擱了。黃昏我在北影招待所一個朋友的房間裏等他，等到睡着了覺。

2

他來了，又是這樣吊兒郎當，抽着健牌煙，說：「你究竟想知道甚麼呢？」我問了一大堆電影語言、電影創作觀的問題，他便答：「無所謂喇。」我

忽然無話可說。半晌，他才說：「拍電影就是拍電影，技巧要有，但不一定重要。電影只是感覺，不需要解釋。要解釋，就造作了。」

我靜靜的抱着雙腿，縮在沙發上，問他的無所謂是不是也是一個造作。他便說，原本不是造作的，久而久之便有點作假，但做創作的人要忠實，造作的作品便沒有藝術價值。起碼他覺得他拍《黃土地》有極強烈的感動，而《黃土地》整個感覺都是悲涼與「缺乏幽默感」，但陳凱歌以為他拍《黃土地》時處於一個較佳的心理狀態，因為他一直可以把那種極真實的感動帶到電影裏去。拍《大閱兵》感覺已經不一樣，他想忘掉《黃土地》，用新的角度去表達人的問題，但《大閱兵》因為以解放軍為題材，在中國，軍隊就等於黨，所以《大閱兵》惹來很多人事的問題，令他很苦惱。他不覺得《大閱兵》是他最好的電影。

至於《黃土地》，他覺得這是一部很重要的電影，無論對他自己還是對中國電影。他認為現在中國還沒有一種叫「現代中國電影」的東西，他只知道，他的《黃土地》或田壯壯的作品，跟以前的中國電影全不一樣：「在未拍《黃土地》之前，我已經知道這部電影很重要的。」他承認這是一點「傲慢」。

3

「我是一個素質蠻好的人。我拍電影最遺憾的是沒有遇到能力與我相近的人。」然陳凱歌的「傲慢」卻建立於他個人及近二十年中國的經歷。「我不

想我們給年輕人太多的幻想，因為我們在生活裏有足夠的預備。」陳凱歌曾在雲南插隊，與鍾阿城在一道地方，四年後他跑去當兵：「你不明白窮人的痛苦。我們常常吃不飽。窮人的生活很真實：他們沒有出路，沒有希望，但他們不埋怨，就這樣活下去。」陳凱歌說自己並不留戀做窮人：「我也想自己有一間房子，有多一點錢，我唸書，我拍電影，如果我說我甘心當一世窮人我就造假了。」但他認為挨窮挨餓的日子就是他生活的根基，在那種無可名狀的生存的恐怖裏，人性就最真實。所以陳凱歌不認為《黃土地》備受贊許會對他有甚麼壓力或興奮：「那樣的日子我都挨過，我甚麼也無所謂。」他會努力拍好電影，但對名氣、利益沒有很大的期望：「我以前騎自行車，現在也騎自行車；我以前和父母一起住，我現在也和父母一起住；我又沒有加工資。頂多在北影裏頭會有人說：『這就是陳凱歌』，唉，無所謂嘞，名氣這東西。」

所以他對外界對他的評論也不大感興趣，反正他從不看，他亦不認為電影理論是最重要的東西。「理論是一種歸納性的東西，它限制創作。拍電影要讓感覺先行，然後才決定用怎樣的技巧去表達感覺。」他最討厭那種諸多口號的東西，包括甚麼電影尋根，民族表現呀：「我的《黃土地》有民族的東西，但我最着重的是人的關係。」他不覺得中國有尋根的必要，因為今日的社會已經有很多具體的事情：「為甚麼我們不談談人的關係、人的情感呢？」

還尋甚麼根！根本來已是有的嘛！」

4

陳凱歌的下一部電影打算拍阿城的《孩子王》。《孩子王》的優點是在這故事能以簡單具體的事實去呈現一個大問題；用最隱晦的筆觸去批評中國的教育制度：「而且《孩子王》很放鬆。我的缺點是精神時常處於一個極緊張的狀態。」他說他追求的正是他沒有的，但他覺得他可以拍出《孩子王》的精神來。他選了到雲南去拍，那正是他和阿城插隊的地方。雖然如此，他覺得他和阿城是截然不同的人，雖然他們已經認識二十年（我們說長論短談阿城）。

因為他經常處於一個緊張的精神狀態：「所以我的不愉快經常會影響人，和我工作的人都會不大愉快。」他經常「無所謂」，但其實他並不愉快：「我也不是可以替人解憂的人，別人不愉快有時會影響我。但如果我發覺他自尋煩惱，我會不理他。」他覺得生存本身就是漫無目的的事情，誰也幫不着誰。但他在生活裏還有一些事情想表達，便透過電影去說，但如果今天突然有人強迫他不要拍電影了：「也無所謂了。我去……幹別的事。」他工作非常勤力，電影差不多佔了他生活的全部：「其實這並不好。這和舊中國傳統男兒要求功名有何分別？事業不是一切。中國太多人以事業為一切。」但他卻極無奈的以電影為一切：「我是一個不大懂得生活享受的人。」我說他已經三十三歲了，應該懂得生活。他沒有作聲。後來他承認，在拍電影的過程

裏，他有一種潛意識的快樂，但表面卻極其苦惱，因為拍電影要應付很多人的事情。

5

所以他又不喜交際結黨：「我最討厭知識分子。」我問他甚麼是「知識分子」，他說知識分子是「有很多話說又說不清楚又喜歡說更自稱自己是知識分子的人。」他認為現今中國大知識分子是很少的，沈從文是其中一個。他又很敬重阿城。我問他何以用「敬重」這樣嚴重的字眼，他只答：「嗯，我很敬重他。」（而阿城說：凱歌是個很精練的人）

陳凱歌的名字卻在四月份瞿小松在北京的演奏會上的鳴謝名單上出現，我笑他：「又說不結黨？」他亂扯：「無所謂喇，他叫我贊助，我就說好喇，我們是朋友嘛！」他最不喜歡文人聚黨，以文化明星自居：「有甚麼聚會我都不去的。去甚麼？各幹各的嘛！」六月二十九日他要往日本參加一個導演的研討會，我問他要研討甚麼，他揉揉眼說：「不知道！反正我就去日本玩玩兒。」我不禁問：「這樣記者呢？記者找上門你怎樣？」他斜乜着看一眼，說：「我說我很忙嘛。」他真的跟我說過他很忙，但他還是來了，我也暗暗的有些感激。

「在中國拍電影，可以不大理會票房或觀眾。」這大概也是他有本事不應酬、不宣傳的原因。「海外的職業導演已經太多，我犯不着去湊熱鬧。對於我，電影完全是我的藝術創作。」他說這是中國電影制度優秀的地方，但同樣中國電影也有別的限制

制。

6

陳凱歌是文革以後第一批從電影本科畢業的學生，同班的尚有田壯壯、張藝謀、張均紹，現今各領風騷。他們都從文革中走過來，經歷了中國的動亂與穩定。陳凱歌那種吊兒郎當與緊張，大概也是中國的過去與現在交織的結果。他從吃不飽穿不暖的農村大地來，又走入燦爛多彩的電影世界去，結果他的電影視像強烈瑰麗，但對人性的刻畫卻帶一種深沈的激動。影像是可以營造的，然激動卻不能營造，這也是陳凱歌的《黃土地》與獵奇式的《印度之旅》之流電影的分別。

正如陳凱歌所說，他是個素質不錯的人：他對電影、創作、中國有其獨特的看法。姑勿論這些看法是否成立，其實也無所謂成立不成立，各人有各人思索人生的出發點與權利，但在中國，要打破僵化的文藝教條，獨立思考是先決條件。《黃土地》是一部重要的電影，卻不一定是部偉大的電影，因為它的內涵還是稍嫌單薄。但陳凱歌既有自我的素質，難保《大閱兵》（雖然他自己覺得不可能）或《孩子王》不會成爲一部偉大的電影。我們還可以寄予期待。

7

但陳凱歌那種酸溜溜的表現卻令我久久不能平復，他其實是一個極其認真、深沈的人。此時我又想起鍾阿城那種范柳原式的玩世不恭。如果他們都

是優良的種子，落在中國這片錯亂的土地上，他們只能結出酸溜溜的果實。中國是這樣不安：鴉片戰爭八國聯軍之後來一個國民黨、一個共產黨、一個大日本。然後來了驚天動地的解放、大躍進、文革……中國的人民在顛簸的歲月裏也只能是不安的。一個敏感的人在這樣的環境裏生存，也只能「精神經常處於緊張」。陳凱歌是個敏感的人，不但他的電影如是，他的本人也如是：我們大伙一塊吃飯，我喜素而不碰葷，吃着吃着談着談着，他無意地將一小碟涼拌西紅柿搬到我面前來。他本人可能不以爲意，但我卻以爲極細微體貼。

我們一直談到入黑，沒有開燈，我便不大看得清楚他的樣子，只聽到他的聲音，一切活像告解。我怕他累，叫他後我還是叫他走了，然後我在房中，靜靜的坐一會兒。

此時天色尚未全黑，外面傳來「沙里洪巴」及周璇的小調。我斷斷續續想着陳凱歌及中國的事情，夜色竟就徐徐沈落。待天黑透，我下牀來，發覺已近晚上十時：在中國，時間就這樣不知不覺過去的。

「女性思考」以外找新路向

——訪作家施叔青

1986年

她穿着藍白相間的洋裝，戴着珍珠耳環，垂下眼來，略略顯得疲倦，她說：「拍照都不敢拍近的。」，逼得緊了，她只得「找個眼鏡來遮一下」。然而她食指還戴着盾牌形狀紋銀鑲紅彩石戒指，配一隻紋銀粗手鐲，搭純白金屬手表，這又不是中年女人的感性。或許這就是歲月的矛盾，但她終歸還是娟好的——。我問她：「有沒有一種叫『女性思考』的東西？」她答：「有，絕對有。女性比較細緻，重感性，寫作也多憑直覺，重生活氣息。我這樣只講了女性的優點。但女性也有一個很嚴重的缺點，便是女性極缺乏理性的分析能力。在這方面，大陸的女作家做得比較好。」

1

這位以「擅長刻畫女性心理」見稱的施叔青，現正努力補救女性這方面的缺點。施叔青說她的作品大約可分三個時期，最早期的作品如〈倒放的天梯〉、〈約伯的末裔〉、〈拾掇那些日子〉，主要受到六十年代鄉土文學旗幟的影響，寫了很多關心勞苦

大眾，有使命感的作品，她覺得當時只有〈壁虎〉才能說很深刻的描繪一個女性的內心。她早期的作品多採取多種觀點來寫，野心很大，題材也廣，但她一旦結婚，生活改變，作品也明顯地深刻成熟細緻，她不否認她中期作品的確擅寫已婚女人的情懷，如〈完美的丈夫〉。施叔青婚後唸了個碩士學位，很快的生了女兒，便隨外籍丈夫到香港來，她說自己過的是「喜歡盆栽、古玩、京劇」的悠閒生活，甚至一段時期停止了寫作。她再度執筆便是將「有閒階段」的生活記下來，五年內寫了九個「香港故事」，起先的幾個故事如〈慄細怨〉、〈票房〉、〈窰變〉、〈冤〉甚至〈一夜遊〉都是以女性為主角，她覺得她比較能掌握女性的感情，但她不同意自己只會寫女性，於是寫「香港故事之六——情探」、「香港故事之七——夾縫之間」，她嘗試去寫男性的心理。尤其是〈夾縫之間〉，寫的是臺灣長大的工程師李凌如何奔走在大陸與香港之間，乘「四化」撈一把油水，無論題材與視野都與她一向「刻畫女性內心」、「擅寫男歡女愛」的作品不一樣。

「〈夾縫之間〉是一個很好的題材，我想討論這樣的時空底下人的identity crisis的問題，可惜人物寫得不夠深入，〈夾縫之間〉變了連一個素描也談不上，我覺得我浪費了一個好題材。」

2

施叔青想從「女性思考」而走一條廣大而理性的寫作道路，過程必定是非常困難的。她推翻了自己

早期的文學創作使命感，即是以筆爲劍刺，關心勞苦大眾那一套，而肯定好的作品必須從生活出發：作家要寫自己熟悉的、有感受的題材。所以她覺得自己的作品有很大的局限性。她不能像觀光客般跑到艇戶、鑽石山那裏走一走，便叫做關心社會。她根本不是那個階層的人，如果逼自己寫那個階層的東西，她覺得這樣便虛假了，因此她因爲沒有能力寫到低下階層的生活而感到非常內疚。她形容自己過的是「看着女兒的成長、觀賞藝術品、讀點書」的生活，在既有的限制下，她要突破自我而去掌握這時代與社會的命脈，遇到困難是很自然的事。施叔青認爲「一個好的作家也是思想家」，所以她不會放棄努力。但施叔青說她不能看七七主義那類理論書籍，看這她會打瞌睡，所以她現在多看大陸作家的作品，她認爲大陸作家的政治、社會觸覺很強，作品知性很重，很值得學習。

3

施叔青認爲臺灣文學自鄉土文學興起到七四年左右是一個高潮，這時期臺灣的文學作品遠比大陸優秀，因爲大陸當時只有一種讚美黨的作品，但七八年大陸思想開放之後，與臺灣軟性、狹隘的作品相比，大陸作品愈顯得廣大而深刻。她覺得臺灣現時的作品太軟性，寫的都是茶杯裏的風波：「尤其是一些臺灣女作家，羣居在城市，在物質享受與感情泛濫的風氣中打滾……我這樣說，很多人要不高興喔。」施叔青認爲如果自己有甚麼「臺灣感性」的

話，那只是早期作品顯露的鄉土面貌，如鹿港的小鎮氣息。她離開了臺灣，她便不「臺灣」了，尤其是當她移居到香港來，美國和臺灣的生活離她都太遠。施叔青覺得臺灣雖然也有本土色彩，但臺灣始終是小地方，因爲地域的關係，臺灣的人視野很狹窄，做不出大事來。「作爲一個中國人，我不鼓吹臺灣獨立。」施叔青隨而說她回福建泉州故鄉的心情。她說鹿港裏有一只廟是依泉州祖廟的形樣建的，她回到福建去找原原本本的祖廟，她便發覺中國與臺灣一定要連接起來，因爲這兩個地方有着同樣的文化根源。

所以施叔青說，如果她有甚麼想寫，她最大的野心便是寫大陸。「臺灣我不想寫了，因爲心情已經不能回去。」而香港麼，她能掌握的都寫了，起碼她爲她知道的香港勾了一個輪廓，但寫大陸，也要有很深刻的體驗才行：「我來香港四年才着手寫〈懷細怨〉，要寫大陸，時間就要更久了。」

4

施叔青的另一個寫作計畫，便是寫一篇「四九年以後中國文藝政策如何影響中國傳統繪畫路綫」的論文，她心目中的題目是石魯的繪畫。施叔青表示自己是個藝術愛好者，最遺憾自己沒做成一個藝術批評家。她相信自己有這樣的能力去做藝術批評的論文，可惜她不知道她沒有這樣的耐性。

施叔青是一個女人：她怕自己的照片不美，她疼愛女兒，她養尊處優，她擅於刻畫感情。但施叔

青也是一個尋求理性與廣大的女人：所以她要寫香港社會，要寫大陸社會，要把握這時代的命脈。一個女子，要做一點傳統不要求女人做的事情，總是有點吃力與矛盾。正如她樸素、略為古老的洋裝與盾牌戒子、純白金屬手表的配搭一樣吃力與矛盾。然而時代還賴於矛盾來推動——無論是個人的成全還是整體社會的改進皆如是。所以我不能簡單的說「施叔青娟好閒靜美麗優雅完美無瑕」或「施叔青筆力千鈞文起八代之衰」，不，不，無論她的人還是作品都是有矛盾的。唯獨有這些矛盾與缺陷，「人」還是「物」都是較辯證地接近真實吧？

5

施叔青，一九四五年生於臺灣鹿港，淡江文理學院法文系學士，紐約市立大學杭特學院戲劇碩士，曾任政治大學西語系、淡江文理學院外文系、世界新聞專科西洋戲劇課程。來港後曾任藝術中心節目策劃工作，現任《花花公子》雜誌文學編輯，並事寫作，作品如下：

- 《甘地傳》(一九六五)
- 《杜立德醫生》(一九六五)
- 《約伯的末裔》(一九六七)
- 《拾掇那些日子》(一九七零)
- 《牛鈴聲響》(一九七五)
- 《琉璃瓦》(一九七六)
- 《西方人看中國的戲劇》(一九七六)
- 《常滿姨的一日》(一九七七)

- 《倒放的天梯》(一九八三)
- 《懷細怨》(一九八四)
- 《完美的丈夫》(一九八五)

博益

書名：揚眉女子
作者：黃碧雲
編輯：博益編輯委員會
責任編輯：趙綺玲
出版：博益出版集團有限公司
發行：香港電視出版有限公司
香港禮頓道一號
5-8319111
印刷：博益出版集團有限公司
出版日期：一九八七年十月
定價：每本港幣二十元
出版書號：7 J 87005
ISBN 962-17-0323-9

版權所有·請勿翻印

© Publications (Holdings) Limited. 1987

我的小妹們	簡而清著	\$18	神州行	曾展強著	\$15	遠見	陳若曦著	\$20
脈搏人物	陳毓祥、梁家永合著	\$18	天竺行	曾展強著	\$15	故人	徐連著	\$12
脈搏人物續篇	陳毓祥、梁家永合著	\$18	絲綢之旅	水禾田著	\$15	傳令兵	徐連著	\$15
創業奇才	龍飛立著	\$18	黃河行	水禾田著	\$18	暗夜	李昂著	\$18
紅綫女傳奇	孔茗著	\$18	尼泊爾風情	文綺貞著	\$15	燈火樓臺	高陽著	\$20
驚然回首	孔茗著	\$18	西行記趣	金東方著	\$15	蕭瑟洋場燈火樓臺之二	高陽著	\$20
徐文長外傳	廖汀著	\$12	記者眼·中國	陳非著	\$15	恩怨江湖	高陽著	\$18
年羹堯傳(上、中、下冊)	畢珍著 共\$36	\$36	火鳳凰之旅	徐家英著	\$18	賽金花	金東方著	\$15
武則天外傳	捧書生著	\$15	新天地遊趣	陳非著	\$18	倒放的天梯	施叔青著	\$15
翁同龢傳(上、下冊)	高陽著 共\$40	\$40	拖鞋走天涯	倫文輝著	\$18	美麗的錯誤	鍾玲著	\$15
釋迦牟尼傳	管麗如著	\$20	東京獨行遊	陳守強著	\$18	中國女性的成長 黃德偉、陳炳良編著	顏純鈞著	\$15
時人時事秘辛	李揮著	\$15	香港↓西藏↓尼泊爾	劉錦漢、陳華南、鍾政勤合著	\$20	紅綠燈	楊小雲著	\$20
華埠滄桑	李勇著	\$15	幽默系列			女兒心	蘇小歡著	\$18
華埠滄桑	郭征之著	\$18	大話西遊	郭偉雄著	\$15	叢林遊戲	張辛欣著	\$20
日本風情錄	陳守強著	\$20	嬉戲西遊	郭偉雄著	\$18	劫後劫	曙光著	\$18
日本浮世錄	陳守強著	\$18	尊姓大名	郭偉雄著	\$15	女排淚	黎錦輝著	\$8
在日本黑社會內幕 海榕林、杜保榮合著	\$18	\$18	香港地語錄	郭偉雄著	\$15	寶貝丈夫	伊犁著	\$10
在北京的日日夜夜	曾慧燕著	\$18	串燒洋蔥頭	林振強著	\$18	天涯共此時	秋如著	\$12
獻身邪教	伍射藍著	\$20	洋蔥頭三及第	林振強著	\$20	龍門集	梁海山譯著	\$15
遊記·自助旅遊系列			洋蔥頭大四喜	林振強著	\$20	我在	張曉風著	\$15
塞外雲影	夏婕著	\$15	主席手記	畢華流著	\$20	石人集	石人著	\$18
沙漠奇遇	夏婕著	\$15	捕捉女王	吳景著	\$20	安瀾集	石人著	\$18
再遊新疆	夏婕著	\$15	老土先生	吳景著	\$20	山光水影	也斯著	\$18
遠上白雲間	夏婕著	\$18	文藝系列					
河山影踪	朱維德著	\$10	魔棍	余過著	\$18	青草地	林燕妮著	\$18
旅遊奇趣錄	朱維德著	\$15	借身	余過著	\$18	人笑痴	林燕妮著	\$20
			雙層人	余過著	\$18	銀女	亦舒(梅素)著	\$22
			蟲變	余過著	\$18	呼倫池的微波	倪匡著	\$18
			異術	余過著	\$18	不寄的信	倪匡著	\$18
			奇運	余過著	\$18	心中的信	倪匡著	\$20
			換靈	余過著	\$18	夢裏的信	倪匡著	\$20
			魅	余過著	\$18	酒後的信	倪匡著	\$18
			心魔	余過著	\$18	人生路	雨萍著	\$15
			幻境迷離	張宇著	\$18	當時年紀小	雨萍著	\$18
			接生	張宇著	\$18	鳳凰	雨萍著	\$18
			鬼使	張宇著	\$18	大學女生日記	西茜鳳著	\$18
			陰眼	張宇著	\$18	一生一世	西茜鳳著	\$18
			家鬼	張宇著	\$18	水琉璃	競沁著	\$20
			天上身	張宇著	\$18	飛躍人生	李默著	\$15
			天葬橋	張宇著	\$18	星滿天	戴可著	\$12
			鬼屋	張宇著	\$18	兩把鑰匙	陳韻琳著	\$15
			輪迴	馬雲著	\$18	雨過天未青	施施著	\$8
			遊魂	馮嘉著	\$20	追情	陳浩泉著	\$15
			浪漫系列			尋夢	祖頤著	\$12
			痴	林燕妮著	\$18	海誓山盟	三木魯士著	\$20
			盟	林燕妮著	\$18	人物·傳記·報導系列		
			緣	林燕妮著	\$18	數風雲人物	黃浩著	\$22
			浪	林燕妮著	\$22	港督列傳	錦潤著	\$15
			冥約	林燕妮著	\$20	論盡銀河	蘇雅道著	\$15
			紫上行	林燕妮著	\$20	藝員傳記	黃仲偉編	\$12
			小黃花	林燕妮著	\$18	歌星歌聲	黃仲偉編	\$15

博益書目 81—86

科幻系列

天人	衛斯理(倪匡)著	\$20	奇緣	衛斯理(倪匡)著	\$20	靈椅	衛斯理(倪匡)著	\$20	人頭戀十10	衛斯理(倪匡)著	\$18	寶狐	衛斯理(倪匡)著	\$18	海異	衛斯理(倪匡)著	\$18	血咒	衛斯理(倪匡)著	\$20	迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20																								
靈椅	衛斯理(倪匡)著	\$20	人頭戀十10	衛斯理(倪匡)著	\$18	寶狐	衛斯理(倪匡)著	\$18	海異	衛斯理(倪匡)著	\$18	血咒	衛斯理(倪匡)著	\$20	迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20	奇緣	衛斯理(倪匡)著	\$20	靈椅	衛斯理(倪匡)著	\$20	人頭戀十10	衛斯理(倪匡)著	\$18	寶狐	衛斯理(倪匡)著	\$18	海異	衛斯理(倪匡)著	\$18	血咒	衛斯理(倪匡)著	\$20	迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20			
奇緣	衛斯理(倪匡)著	\$20	靈椅	衛斯理(倪匡)著	\$20	人頭戀十10	衛斯理(倪匡)著	\$18	寶狐	衛斯理(倪匡)著	\$18	海異	衛斯理(倪匡)著	\$18	血咒	衛斯理(倪匡)著	\$20	迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20	奇緣	衛斯理(倪匡)著	\$20	靈椅	衛斯理(倪匡)著	\$20	人頭戀十10	衛斯理(倪匡)著	\$18	寶狐	衛斯理(倪匡)著	\$18	海異	衛斯理(倪匡)著	\$18	血咒	衛斯理(倪匡)著	\$20	迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20
人頭戀十10	衛斯理(倪匡)著	\$18	寶狐	衛斯理(倪匡)著	\$18	海異	衛斯理(倪匡)著	\$18	血咒	衛斯理(倪匡)著	\$20	迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20	奇緣	衛斯理(倪匡)著	\$20	靈椅	衛斯理(倪匡)著	\$20	人頭戀十10	衛斯理(倪匡)著	\$18	寶狐	衛斯理(倪匡)著	\$18	海異	衛斯理(倪匡)著	\$18	血咒	衛斯理(倪匡)著	\$20	迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20						
寶狐	衛斯理(倪匡)著	\$18	海異	衛斯理(倪匡)著	\$18	血咒	衛斯理(倪匡)著	\$20	迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20	奇緣	衛斯理(倪匡)著	\$20	靈椅	衛斯理(倪匡)著	\$20	人頭戀十10	衛斯理(倪匡)著	\$18	寶狐	衛斯理(倪匡)著	\$18	海異	衛斯理(倪匡)著	\$18	血咒	衛斯理(倪匡)著	\$20	迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20									
海異	衛斯理(倪匡)著	\$18	血咒	衛斯理(倪匡)著	\$20	迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20	奇緣	衛斯理(倪匡)著	\$20	靈椅	衛斯理(倪匡)著	\$20	人頭戀十10	衛斯理(倪匡)著	\$18	寶狐	衛斯理(倪匡)著	\$18	海異	衛斯理(倪匡)著	\$18	血咒	衛斯理(倪匡)著	\$20	迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20												
血咒	衛斯理(倪匡)著	\$20	迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20	奇緣	衛斯理(倪匡)著	\$20	靈椅	衛斯理(倪匡)著	\$20	人頭戀十10	衛斯理(倪匡)著	\$18	寶狐	衛斯理(倪匡)著	\$18	海異	衛斯理(倪匡)著	\$18	血咒	衛斯理(倪匡)著	\$20	迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20															
迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20	奇緣	衛斯理(倪匡)著	\$20	靈椅	衛斯理(倪匡)著	\$20	人頭戀十10	衛斯理(倪匡)著	\$18	寶狐	衛斯理(倪匡)著	\$18	海異	衛斯理(倪匡)著	\$18	血咒	衛斯理(倪匡)著	\$20	迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20																		
心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20	奇緣	衛斯理(倪匡)著	\$20	靈椅	衛斯理(倪匡)著	\$20	人頭戀十10	衛斯理(倪匡)著	\$18	寶狐	衛斯理(倪匡)著	\$18	海異	衛斯理(倪匡)著	\$18	血咒	衛斯理(倪匡)著	\$20	迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20																					
天	衛斯理(倪匡)著	\$20	奇緣	衛斯理(倪匡)著	\$20	靈椅	衛斯理(倪匡)著	\$20	人頭戀十10	衛斯理(倪匡)著	\$18	寶狐	衛斯理(倪匡)著	\$18	海異	衛斯理(倪匡)著	\$18	血咒	衛斯理(倪匡)著	\$20	迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20																								
奇緣	衛斯理(倪匡)著	\$20	靈椅	衛斯理(倪匡)著	\$20	人頭戀十10	衛斯理(倪匡)著	\$18	寶狐	衛斯理(倪匡)著	\$18	海異	衛斯理(倪匡)著	\$18	血咒	衛斯理(倪匡)著	\$20	迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20																											
靈椅	衛斯理(倪匡)著	\$20	人頭戀十10	衛斯理(倪匡)著	\$18	寶狐	衛斯理(倪匡)著	\$18	海異	衛斯理(倪匡)著	\$18	血咒	衛斯理(倪匡)著	\$20	迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20																														
人頭戀十10	衛斯理(倪匡)著	\$18	寶狐	衛斯理(倪匡)著	\$18	海異	衛斯理(倪匡)著	\$18	血咒	衛斯理(倪匡)著	\$20	迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20																																	
寶狐	衛斯理(倪匡)著	\$18	海異	衛斯理(倪匡)著	\$18	血咒	衛斯理(倪匡)著	\$20	迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20																																				
海異	衛斯理(倪匡)著	\$18	血咒	衛斯理(倪匡)著	\$20	迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20																																							
血咒	衛斯理(倪匡)著	\$20	迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20																																										
迷路	衛斯理(倪匡)著	\$20	心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20																																													
心變	衛斯理(倪匡)著	\$20	天	衛斯理(倪匡)著	\$20																																																
天	衛斯理(倪匡)著	\$20																																																			

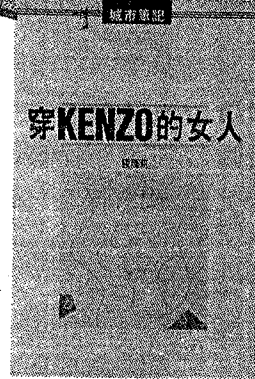
風水照妖鏡	勞大剛著	\$28	小竇神功	劉天賜著	\$20	女人就是女人	鄧小宇著	\$20
開枱	簡而清著	\$18	為你解風水	宋韶光著	\$20	古典寶庫		
麻雀法庭	簡而清著	\$18	為你解掌相	宋韶光著	\$20	第一輯(精簡白話文本)		
生活通系列			為你解命理	宋韶光著	\$20	水滸傳		
食療篇	李南著	\$20	紫微斗數看錢財	慧心齋主著	\$18	西遊記		
補益篇	李南著	\$20	紫微斗數趨吉避凶法	慧心齋主著	\$20	鏡花緣		
湯水篇	李南著	\$20	紫微斗數講義	安星法	\$20	紅樓夢		
四季湯水篇	李南著	\$20	紫微斗數講義	陸斌兆編著 王亨之補註	\$20	聊齋誌異		
健康飲品篇	李南著	\$18	燈謎趣話	容齋著	\$18	第二輯(精簡白話文本/白話文注釋本)		
蒸(彩色)	李曾鵬展著	\$25	藥與方	任勉芝著	\$18	唐代詩選		
煲仔菜(彩色)	李曾鵬展著	\$30	歷代富豪列傳	陳嘉欣著	\$18	唐宋詞選		
湯羹(彩色)	李曾鵬展著	\$30	慈禧墓大爆竊	孔茗著	\$15	唐代傳奇		
家常小炒(彩色)	李曾鵬展著	\$30	狐鮑	楊寬編著	\$18	宋明話本		
滋補燉品(彩色)	李曾鵬展著	\$30	絲絲情殺案(原名玻璃絲絲)	陳非著	\$12	元人散曲		
炆(彩色)	李曾鵬展著	\$30	情苗激素	孫愚著	\$12	第三輯(精簡白話文本)		
冷盤(彩色)	李曾鵬展著	\$25	不文集	黃霑著	\$20	三國演義		
美食進補(彩色)	李曾鵬展著	\$25	城市筆記			儒林外史		
香港薈花法①(彩色)	李英豪著	\$30	周日牀上	顧西蒙著	\$20	老殘遊記		
香港薈花法②(彩色)	李英豪著	\$30	周日牀上續集	顧西蒙著	\$20	封神榜		
火花叢書			穿KENZO的女人	錢瑪莉著	\$20	神仙傳		
睡房笑話	唯性史觀齋主著	\$20	穿KENZO的女人續集	錢瑪莉著	\$20	第四輯(精簡白話文本)		
粗話雅談	唯性史觀齋主著	\$18	在香港長大	胡冠文著	\$20	史記		
枕邊笑話	唯性史觀齋主著	\$20	愛恨香港	胡冠文著	\$20	資治通鑑		
臍邊笑話	唯性史觀齋主著	\$20	太陽膏的夢	陳冠中著	\$20	戰國策		
漫步時裝路	趙自珍著	\$18	知無不言	顏元叔著	\$15	孫子兵法		
給煙燈的信	李英豪著	\$20	藝術系列			六祖壇經		
同心之言	李英豪著	\$20	大千世界	映竹、章博著	\$18	天威		
訴衷情	李安求、區松柏著	\$18	藝苑閒話	鄧偉雄(望波)著	\$18	賴藥兒		
幸福玻璃球	李安求、區松柏著	\$15	齊白石畫傳	鄧偉雄著	\$15	魔域桃源		
幸福綿綿	葉嘉毅著	\$18	閒情偶記	鄧偉雄著	\$18	重婚		
佛經的故事	盧柏棠著	\$20	形之美	李允鈺著	\$15	W的悲劇		
清茶集	陳齊頌著	\$15	奇情系列			趣味知識系列		
聽我細訴	周兆祥著	\$20	女黑俠木蘭花(二集)	衛斯理(倪匡)著	\$16	廣東話趣譚	梁小中(石人)著	\$15
我復悠然			夢魔	李星雲著	\$8	廣東話再譚	梁小中(石人)著	\$15
雜文系列			國寶	李星雲著	\$8	箴言精選	何文匯著	\$18
草鞋集	農婦著	\$15	廣諺	李星雲著	\$8	每日一字	林佐勳著	\$15
扁担集	農婦著	\$15	女囚	林火著	\$8	俗語拾趣	宋郁文著	\$18
河里子集	黃裳著	\$18	老洞	梁建璋著	\$12	錯別字逐個捉	江川著	\$20
野火集	龍應台著	\$20	香港九一	季子著	\$8	人鬼神	何文匯著	\$15
眼光集	倪匡著	\$20	香港浩劫	陳憲玉著	\$18	點只廣告咁簡單	紀文鳳著	\$20
黑白方圓	圓圓著	\$15	大香港	陳連心著	\$18	女人今時今日	紀文鳳著	\$20
祇見半邊天	線袖子著	\$15	勇者福星	伍仁祖著	\$18	女強人秘笈	文綺貞著	\$20
男女方程式	梁小中(石人)著	\$15	烽火情	馬雲著	\$8	女人七十二變	謝鴨雄著	\$18
四看金庸小說	倪匡著	\$15	逃出西貢	馬雲著	\$8	商場攻防術	艾凡著	\$20
金庸筆下世界	楊興安著	\$15	意外的愛情	馬雲著	\$8	創意人	詹宏志著	\$18
名家談神鵝	倪匡等著	\$18	策騎人	梁建璋著	\$15	處世金鐘罩	劉天賜著	\$20
黃霑雜談	黃霑著	\$20	古怪古仔	鐵弓著	\$15	香港老花鏡	吳昊著	\$18
蔡瀾隨筆	蔡瀾著	\$18	替身	龔泉著	\$12	飲食正經	秀官著	\$15
雲紫貓	簡而清著	\$15	刀尖之愛	余過著	\$18	秀官飲食妙談	秀官著	\$18
早晨·葉特生	葉特生著	\$15	布衣神相	舒俠舞著	\$20	講古講食	吳瑞卿著	\$18
秀才與筆	香山亞黃著	\$15						

博益書目 87

徐老虎與白寡婦(上下册)	高陽著 共\$40						
香港養花法③(彩色)	李英豪著 \$30	浮魂	吳昊著 \$20	我家的肥仔	陳方著 \$20		
邪術	余過著 \$20	美人捲珠簾	馮嘉著 \$20	靈窗	張宇著 \$20		
釋迦牟尼傳	詹麗如著 \$20	日本飲食風情畫	張宇著 \$20	飲食奇趣錄	秀官著 \$20		
噩夢園	馮嘉著 \$20	偏見與傲慢	李英豪著 \$20	衝上碧雲天	勞大然著 \$20		
煎炸(彩色)	李曾鵬展著 \$30	香港養金魚法(彩色)	鄧小宇著 \$20	逝去的影子	夏樹靜子著 \$22		
禪與香港生活	李英豪著 \$20	M的悲劇	龍乘風著 \$20	廣東小炒(彩色)	李曾鵬展著 \$30		
試管嬰兒風波	夏樹靜子著 \$20	奴隸國	夏樹靜子著 \$22	成吉思汗	石人著 \$20		
夜半無人(愛的宣言)	畢華流著 \$20	素食(彩色)	余過著 \$20	黑暗落日	結城昌治著 \$22		
太空腦	龍乘風著 \$20	聚寶湖	李曾鵬展著 \$30	莊子與香港生活	游枝著 \$20		
故園風雪後	鄧小宙著 \$20	麥當勞	馮嘉著 \$20	揚眉女子	李英豪著 \$20		
花魁	高陽著 \$20	漫畫列子	約翰·洛夫著 \$25		黃碧雲著 \$20		
鬼胎	張宇著 \$20	鷺島	蔡志純 \$20				
媽媽，親親	勞大然著 \$20	跟蹤	依達著 \$20				
SONY與我	盛田昭夫著 \$25	香港養花法⑤(彩色)	星新一著 \$20				
骷髏窗	馮嘉著 \$20	火併譚詠麟	李英豪著 \$30				
粵音平仄入門(雙色)	何文滙著 \$25	漫畫孔子	藍方著 \$20				
蘭寫蘭UN	劉天蘭著 \$20	香港的生存問題	蔡志純 \$20				
養狗基本法(彩色)	李英豪著 \$30	西式糕點(彩色)	黃康顯著 \$20				
漫畫老子	蔡志忠 \$20	香港格子人	郭淑賢著 \$30				
妖女	馬禮著 \$20	跳駒	李英豪著 \$20				
第四類接觸	陶滋著 \$20	女機	寺內小春著 \$20				
香港養花法④(彩色)	李英豪著 \$30	香港趣怪狗(彩色)	馮嘉著 \$20				
烤鴨(彩色)	李曾鵬展著 \$30	美術成真	李英豪著 \$30				
天香門生	羅華流著 \$20	電影之旅	畢華流著 \$20				
莊子	龍門陣①②	龍門陣①②	蔡志忠著 每冊\$6	成語動畫廊①			\$12
列子	加菲正傳①	加菲正傳①	JIM DAVIS \$10	成語動畫廊②			\$12
墨子	加菲與亞壯②	加菲與亞壯②	JIM DAVIS \$10				
韓非子	加菲加肥③	加菲加肥③	JIM DAVIS \$10				
第六輯(精簡白話文本)(白話評釋本)	加菲威威④	加菲威威④	JIM DAVIS \$10				
論語	加菲狂熱⑤	加菲狂熱⑤	JIM DAVIS \$10				
禮記	加菲無敵⑥	加菲無敵⑥	JIM DAVIS \$10				
孟子	大霸王加菲⑦	大霸王加菲⑦	JIM DAVIS \$10				
荀子	加菲食為天⑧	加菲食為天⑧	JIM DAVIS \$12				
世說新語	加菲減肥⑨	加菲減肥⑨	JIM DAVIS \$12				
漫畫古典寶庫	加菲時來運到⑩	加菲時來運到⑩	JIM DAVIS \$12				
漫畫莊子	加菲扮代表⑪	加菲扮代表⑪	JIM DAVIS \$12				
漫畫叢書	加菲減肥成功⑫	加菲減肥成功⑫	JIM DAVIS \$12				
無聊加菲⑬	無聊加菲⑬	無聊加菲⑬	JIM DAVIS \$12				
加菲流連情園⑭	加菲流連情園⑭	加菲流連情園⑭	JIM DAVIS \$12				
加菲勇闖情關⑮	加菲勇闖情關⑮	加菲勇闖情關⑮	JIM DAVIS \$12				
加菲流浪記(彩色)	加菲流浪記(彩色)	加菲流浪記(彩色)	JIM DAVIS \$15				
加菲勇救阿母(彩色)	加菲勇救阿母(彩色)	加菲勇救阿母(彩色)	JIM DAVIS \$15				
加菲無敵(彩色)	加菲無敵(彩色)	加菲無敵(彩色)	JIM DAVIS \$15				
加菲什果賣法(彩色)	加菲什果賣法(彩色)	加菲什果賣法(彩色)	JIM DAVIS \$15				
加菲露露驚魂(彩色)	加菲露露驚魂(彩色)	加菲露露驚魂(彩色)	JIM DAVIS \$15				
哈囉小樂比①	哈囉小樂比①	哈囉小樂比①	JIM DAVIS \$15				
小樂比可愛的人生②	CHARLES M. SCHULZ	CHARLES M. SCHULZ	\$12				
小樂比溫情滿人間③	CHARLES M. SCHULZ	CHARLES M. SCHULZ	\$12				
四米厘劇場	齊山亞著 每冊\$5						
一個嬌	杜潔著 \$5						



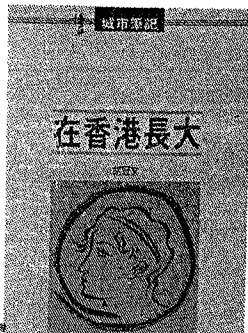
顧西蒙
周日牀上
周日牀上續集



錢瑪莉
穿KENZO的女人
穿KENZO的女人續集



陳冠中
太陽膏的夢



胡冠文
在香港長大



鄧小宇
女人就是女人
偏見與傲慢



鄧小宙
故園風雪後



李志超
成長的荒謬



劉天蘭
蘭寫蘭FUN



羅卡
電影之旅

每本定價港幣二十元

各大書局、報攤、香港電視服務站、萬寧藥房、星島中心、屈臣氏、
百佳超級市場、CIRCLE K 及 7-ELEVEN 便利商店有售。